ADRIANO TILGHER

VOCI DEL TEMPO

PRIMA SERIE

PROFILI DI LETTERATI E FILOSOFI CONTEMPORANEI

BARBUSSE - BELLOC - BENAVENTE
BERGSON - DUHAMEL - H. FABRE - GÉRALDY
LACHELIER - H. MANN - MISSIROLI - E. L. MORSELLI
PANZINI - PIRANDELLO - RAVAISSON - ROYCE
SHAW - TREITSCHKE - UNAMUNO
LA RELIGIONE DELL'AZIONE

Seconda edizione riveduta

ROMA
LIBRERIA DI SCIENZE E LETTERE
PIAZZA MADAMA 19-20
1923

DELLO STESSO AUTORE

(in vendita presso la Libreria di Scienze e Lettere, Roma).

---

1. *Arte, conoscenza e realtà* (Torino - BOCCA, 1911, pp. 132).
2. *Teoria del Pragmatismo trascendentale* (Torino - BOCCA, 1915, pp. 384).
3. *Il Tempo e l'Eternità* (edizione di « Bilychnis », Roma, 1920).
4. *Filosofi Antichi* (Buddismo Antico - Ionici - Stoici - Epicuro - Scettici - Plotino - Proclo - Il Cristianesimo e i Misteri Pagani), Todi - ATANÒR, 1921, pp. 200.
5. *La Crisi mondiale e Saggi di Marxismo e Socialismo* (Bologna - ZANICHELLI, 1921, pp. 304).
6. *Il concetto d' individuo* (edizione de « L'Arduo », Bologna, 1921).
7. *Relativisti contemporanei* (Vaihinger - Einstein - Rougier - Spengler - L'Idealismo attuale - Relativismo e Rivoluzione - Lettera a Guglielmo Ferrero). Prefazione di Mario Missiroli. Quarta edizione definitiva. Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1923, pp. 105.
8. *La visione greca della vita* (Casa editrice « Bilychnis », Roma, 1922, pp. 90).
9. *Studi sul teatro contemporaneo*, preceduti da un saggio su *L'arte come originalità e i problemi dell' arte*. Seconda edizione accresciuta. Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1923, pp. 265.

ADRIANO TILGHER

VOCI DEL TEMPO

PRIMA SERIE

PROFILI DI LETTERATI E FILOSOFI CONTEMPORANEI

BARBUSSE - BELLOC - BENAVENTE
BERGSON - DUHAMEL - H. FABRE - GÉRALDY
LACHELIER - H. MANN - MISSIROLI - E. L. MORSELLI
PANZINI - PIRANDELLO - RAVAISSON - ROYCE
SHAW - TREITSCHKE - UNAMUNO
LA RELIGIONE DELL'AZIONE

Seconda edizione riveduta

ROMA
LIBRERIA DI SCIENZE E LETTERE
PIAZZA MADAMA 19-20
1923

AVVERTENZA
ALLA SECONDA EDIZIONE

In confronto della prima, questa seconda edizione di Voci del Tempo *presenta qualche non trascurabile differenza. I saggi su Barbusse, Géraldy, Missiroli, Panzini sono stati aggiornati con le pubblicazioni messe in luce da questi scrittori nei due anni corsi fra la prima e la seconda edizione. I saggi su Benavente e Mann sono stati rimaneggiati ed accresciuti. Tutti i saggi, poi, sono stati accuratamente riveduti nella forma. Perciò, sebbene il saggio su Spengler, che faceva parte della prima edizione, sia ora emigrato a far parte dei* Relativisti Contemporanei, *questa nuova edizione ha un numero di pagine superiore all'antica.*

Roma, maggio 1923.

A. T.

I.

ENRICO BARBUSSE

I libri antecedenti a *Le Feu* (*Les Pleureuses,* 1895; *Les Suppliants,* 1903; *L'Enfer,* 1908; *Nous autres,* 1914) ci mostrano costituito nei suoi tratti fondamentali il mondo poetico barbussiano. La vita appare a Barbusse dominio di una forza misteriosa che anche quando attua la giustizia, lo fa attraverso iniquità apparenti, quasi divertendosi a mettere in rotta la ragione degli uomini. È la fatalità, e l'aspetto sotto il quale con maggior violenza esercita il suo imperio è l'amore: potenza misteriosa che investe gli uomini come dal di fuori, distrugge in essi ogni forza di resistenza, s'insignorisce della loro carne, trasforma ai loro occhi il mondo e le creature, crea attorno a loro come un mondo nel mondo, fa dell'onore e della virtù parole irrite e vane. Forza fatale contro cui non c'è scampo, che viene non si sa donde nè come nè perchè, a chi la guarda dal di fuori appare qualcosa d'infinitamente triste, infinitamente triste essendo tutto ciò in cui

l'individuo non ritrova sè stesso. Essa è delirio e follia, « sogni agitati che ci sconvolgono una notte: l'indomani, quando fa giorno, si è vecchi, si è tranquilli... non è nemmeno difficile parlarne, è proprio finito ». Come viene, se ne va: e riguardando al sè stesso di ieri, l'uomo non si riconosce più, fatto com'è straniero a sè stesso. Una melanconia infinita grava su questo mondo, in cui forze trascendenti e cieche hanno l'uomo in loro assoluta balìa: esse restano, ed egli passa, senza rimedio nè speranza. Il bilanciere del tempo non arresta mai la sua marcia monotona. Incalzato dalle tenebre del passato, il punto luminoso del presente fugge senza tregua. La morte spande su tutto la sua ombra funerea: è l'abisso nero in cui tutti i viventi vanno a traboccare, il veleno sottile che s'insinua nel tessuto stesso della vita e lo corrode. L'abitudine rende l'uomo straniero a sè stesso, fa del vivente un sepolcreto di creature, e dello stesso ricordarsi un vago ed incerto congetturare. Conquista fragile senza cessa insidiata, la vita, per meschina ed infima che sia, ha, solo perchè vita, un pregio infinito, una dolcezza senza nome e senza limiti. Tutti i viventi sono eguali, perchè tutti egualmente esposti alla sofferenza, perchè tutti il gran vento gelido che sale dall'abisso del nulla investe e scuote di un brivido eguale. Vi sono al mondo infinite esistenze complesse e varie, ma una morte per tutti. Chi s'imbeve di queste verità ama egualmente uomini ed animali, anzi questi più di quelli, chè gli uomini

sono troppo complicati, si nascondono più che non si confessino, mentre nell'occhio casto, ingenuo e vuoto dell'animale il mistero della vita trema allo scoperto.

Dove, come in *Nous autres* e ne *L'Illusion*, l'Autore è stretto negli angusti limiti del racconto, egli riesce a raggiungere un certo approssimativo equilibrio tra particolare ed universale, onde il suo costante simbolismo si tiene in confini tollerabili. Ne *L'Enfer* l'equilibrio non è raggiunto ed il simbolo prende decisamente il sopravvento.

Dal buco aperto nel muro di una camera d'albergo un uomo assiste a tutto ciò che accade nella camera vicina, di cui gli abitatori, ignari della sua presenza, gli si mostrano nella loro verità: egli è, così, tra gli esseri e, insieme, disgiunto da essi, e guarda dall'alto il ribollire dell'*inferno*. L'*inferno* è il desiderio stesso di vivere, in tutta la sua violenza ed estensione. Nulla veggono e nulla sanno, i dannati, di quello che è il loro vero tormento: da un estremo si precipitano ciecamente a un altro, ciò di cui gridano: *è tutto*, qualche momento dopo diventa per essi *nulla*, e chi ha emesso il primo grido lo ha già obliato quando è stato trascinato dal secondo. Ma chi ne è al difuori vede la gioia divenire sazietà, il sorriso scolorirsi in agonia, l'amplesso sciogliersi e decomporsi. In ogni uomo, per quanto limitato, vive silenziosamente l'infinito, ed è questo che lo spinge come un dannato di vita in

vita, è questo che gli fa desiderare tutto ciò che non ha e disprezzare tutto ciò che ha. L'idea della morte diventa qui incubo, delirio, ossessione: vivere è sentirsi di attimo in attimo morire. La morte è dovunque: nella bruttezza di ciò che fu bello, nella sporcizia di ciò che fu puro, nell'oblìo di ciò che è lontano, nell'abitudine, oblìo di ciò che è vicino. S'intravede la vita, non si vede che la morte. Nella terra ci sono più morti che viventi alla sua superficie, e in noi stessi c'è più morte che vita. E ciò che non è nato ancora, morrà. Quasi tutto è morto. « Quando si pensa a ciò, si perdona, si sorride, non se ne vuole più a nessuno, ma questa specie di bontà vinta è più pesante di tutto ».

L'orrore della morte si raddoppia con quello della infinita irrimediabile separazione degl'individui: nessuno può uscire da sè, ognuno è solo, tutto ci rigetta in noi, tutto ci condanna ad essere soli. Due amanti che si stringono in un amplesso sono tanto estranei fra loro quanto il vento e il mare, « Godere insieme, quale disunione!... soffrire insieme ahimè! quale disunione!.... ». Cos'è l'amore? Due deliri, l'uno sull'altro. Lo spazio s'insinua fra noi e ci separa, il tempo è più crudele dello spazio: lo spazio è morto, il tempo uccide: noi siamo crocifissi sul tempo e sullo spazio. « *Enfouis dans nos corps comme dans nos linceuls, nos yeux mêlaient leurs pleurs, nos coeurs pleuraient tout seuls; je te voyais, fragile, infinie et profonde; tu pleurais...... J'ai senti que chacun est un monde* ».

Ma dall'eccesso stesso dell'orrore scaturisce la consolazione, e nelle tenebre dell'incubo filtra un raggio di luce. È il desiderio di non morire che definisce l'uomo: nelle forme più dissimili di attività tutti perseguiamo uno scopo solo, continuare a vivere, ad espanderci, a durare. Ma chi ci salva dalla fuga del tempo, chi respinge l'ombra della morte che si stende su noi? Il fatto stesso che siamo murati in noi medesimi. Se noi non possiamo uscire da noi, il mondo in cui crediamo di essere è un miraggio, un'illusione della nostra immaginazione. Il tempo e lo spazio sono in noi e non noi in essi. « Noi siamo ciò che vede passare. Noi siamo ciò che resta ». Appunto perchè tutto è in me ed io sono solo al mondo, io non posso morire e non muoio. Muoio per gli altri, non per me: passo sull'abisso della morte, ed esso non m'ingoia. In questa infinita solitudine, l'impareggiabile dignità dell'individuo: essa non lo salva dal dolore, che, come la gioia, è un assoluto, ma gli fa accettare il suo destino. Le religioni che gli promettono un paradiso di eterna felicità gli mentono: l'uomo è mescolato di luce e d'ombra, e in una vita tutta luce non si ritroverebbe. Se si toglie tutto ciò che è sofferenza in noi, nulla resta di ciò che siamo, e la felicità che venisse non sarebbe per noi, ma per un altro. « La felicità ha bisogno dell'infelicità; la gioia si fa in parte con la tristezza; è grazie all'ombra che esistiamo; è grazie alla nostra crocifissione sul tempo e sullo spazio che il nostro cuore, nel mezzo, palpita ». Dio non

esiste e noi siamo la sola cosa assoluta che ci sia. «*Le ciel est tombé sur nos têtes*». Il paradiso, come l'inferno, sono quaggiù.

Strano libro, *L'Enfer*, e, con tutti i suoi enormi difetti, il più barbussiano dei libri di Barbusse! L'Autore sembra avervi perduto affatto il senso delle proporzioni, è come preso da vertigine. Cosa non si trova in *Enfer!* Perfino una dissertazione sul cancro ed una descrizione, copiata da qualche manuale di medicina legale, del processo di decomposizione dei cadaveri! Volendo rappresentare l'umanità nel furore della vita, nel ribollire dei sensi, i quadri del realismo più crudo e brutale ci sfilano sotto gli occhi con insistenza ed esasperazione che avrebbero del mandrillesco, se non si sentisse bene che l'Autore non gode alcun compiacimento lascivo nelle visioni della sua fantasia in delirio, ma che, prova come sono dell'asservimento dell'uomo a forze misteriose e fatali, esse lo riempiono di tristezza immensa. Dal quadro particolare Barbusse si sforza continuamente, alzando il tono e gonfiando la voce, di richiamarci alla concezione di queste forze trascendenti che gli stanno dietro. Ma il simbolo si getta con tanta violenza sul particolare che dovrebbe portarlo che questo ne è come sopraffatto, perde ogni determinatezza di contorni, sfuma in una nebbia fluttuante e vaga. Donde uno stile monotono indeterminato grigio fino all'esasperazione, per troppo rilievo privo di rilievo, stravolto convulso ansimante, in cui l'orrido va gomito

a gomito col ridicolo e il sublime col bestiale, ma di cui, qua e là, lampeggiamenti e fulgurazioni abbaglianti rompono la tenebra fitta. Talvolta, come nel secondo dialogo di Aimée e del suo amante, riesce all'Autore di fondere insieme realismo e simbolismo in pagine di alto volo, ove il lettore è come preso dall'ossessione della morte e dell'eterno passare del tempo, e deve deporre il libro per liberarsi dall'incubo maledetto.

Dei due elementi, realismo e simbolismo, che Barbusse cerca perpetuamente di conciliare, la guerra, in un primo tempo, pose in fuga il secondo e lasciò il primo padrone del campo. Perchè? Forse perchè la realtà della guerra era così mostruosamente spaventevole traboccante molteplice e le forze cieche che passavano tonando e folgorando sull'universo vi si mostravano così allo scoperto da rendere meschino e vano ogni simbolismo? È probabile. Certo, di fronte alla guerra, Barbusse di *Le Feu* (1916) sta come osservatore e descrittore realista: mancando lo sforzo di fare del particolare il simbolo dell'universale, il suo stile perde quel non so che di spasimante e convulso che aveva nei libri precedenti ed acquista semplicità, sveltezza, naturalezza. *Le Feu* è il meno barbussiano, se anche il più celebre, dei libri di Barbusse.

La guerra di *Le Feu* non è la guerra in generale, ma la guerra quale poteva e doveva vederla Barbusse. S'è visto che nella sua opera precedente

l'umanità gli si risolve in un polverìo d'individui, senza comunicazione fra loro, accettanti, i più savi, come legge del loro essere il soffrire il passare il morire. Per l' individuo così concepito, nazione, stato, società, intesi come sistemi di vita superiori nei quali egli è compreso ed ai quali deve sacrificarsi, sono nomi vani. La guerra deve apparirgli come cataclisma, senz'altra causa che la follìa e l'ignoranza degli uomini. Di fronte alla guerra, i soldati di Barbusse sono nell'atteggiamento di naufraghi in un'isola deserta flagellata dagli uragani: della guerra come evento storico non parlano mai; il nemico è per loro una forza impersonale della natura, con la quale si affrontano per brevi momenti a grandi intervalli. Loro unica, assorbente preoccupazione è difendersi dalle intemperie, dalla fatica e sopratutto dalla sporcizia: in una parola, *se démerder*. Per essi la guerra si riassume in una parola sola: quella che Cambronne buttò in faccia agl'inglesi a Waterloo. Essi non han tempo nè di ricordare, nè di prevedere. Il loro sguardo è limitato a un piccolo settore dello smisurato fronte di battaglia, il loro interesse concentrato nel presente che passa, la loro vita tutta assorbita nel difendere e guadagnare di volta in volta sè stessa. Nessun dramma, nessuna sofferenza morale veramente e profondamente sentita. Le loro felicità e disgrazie sono piccole e materiali: del buon vino, del cattivo tabacco. Sono uomini semplici che la guerra ha semplificato ancora e ridotto agli istinti

primordiali: istinto di conservazione, egoismo, speranza tenace di sopravvivere, gioia di mangiare, di bere, di dormire. Sono ignoranti, limitati, resistenti, rassegnati; la loro reazione alla terribile realtà in cui vivono immersi si esaurisce in una ribellione tutta verbale alle noie che li toccano immediatamente. Si rassomigliano tutti, il che non toglie che ognuno affermi di non essere come gli altri: parlano tutti lo stesso gergo, mescolanza bizzarra di *argots* di caserma e di *atélier* con contorno di neologismi, il cui carattere dominante è la tendenza a non designare mai le cose col loro termine proprio, ma con un altro indicante qualcosa di simile ma inferiore, onde la loro parlata ne assume un'aria di altero disprezzo e d'ironico distacco, che si conciliano benissimo con la rassegnazione pratica. La minaccia continua della morte non desta mai in essi pensieri ultramondani, solo rende loro più dolce e soave la vita. L'immenso dramma storico della guerra si svolge totalmente al disopra delle loro teste, essi non lo comprendono e non sospettano nemmeno che ci sia da comprendere qualcosa. Sono atomi trascinati in una tempesta immensa, di cui ignorano affatto la causa, la legge, la direzione. Libro di verità *Le Feu*, certo, ma di verità piccola e limitata, non intensamente e profondamente umana.

Spirito astratto in sommo grado, e perciò francese, Barbusse sente l'orrore, non il dramma della

guerra. Il successo di *Le Feu* avendogli creato l'obbligo di dire la sua parola sulla guerra come dramma storico, ne venne fuori *Clarté,* il più fiacco ed inconsistente dei suoi libri, prolisso svolgimento delle tesi pacifiste di *L'Enfer*. Qui Barbusse comincia dal mettersi nei panni di un nazionalista che alla guerra vada convinto della sua giustizia e necessità. Ma è travestimento puramente esteriore. La mentalità nazionalista gli rimane impenetrabile e lontana. Manca il dramma del passaggio di una anima dall'angusta visuale del nazionalismo alla superiore verità dell' internazionalismo. Un semplice urto della realtà fisica della guerra mette in pezzi l'anima patriottica e risveglia l'anima internazionalista che sonnecchiava sotto di essa. In fondo, l'eroe di *Clarté* si ribella alla guerra perchè questa è un interminabile andare in su e in giù, è stanchezza sovrumana, è annullamento dell'individuo ad opera di una legge e di un interesse che gli s'impongono dal di fuori e di cui egli non sa e non capisce nulla. Nella sua parte affermativa, *Clarté* (così come *La lueur dans l'abîme* e gli altri libri di propaganda politica che le han fatto seguito) non va oltre un banale umanitarismo *XVIII siècle,* pel quale il dramma della storia è la congiura dei grandi contro i piccoli, dei re e dei preti contro i popoli, ed il rimedio è in un astratto egualitarismo da attuarsi per mezzo di idee chiare e distinte, di persuasione riflessa e cosciente. In questo, Barbusse è veramente francese. Non avendo

l'occhio che all'individuo isolato, la storia deve apparirgli una favola ordita da criminali e rappresentata da imbecilli, e la verità qualcosa di semplice, di primitivo, di eterno, di geometrico, che basta portare alla luce perchè violenza frode errore siano posti in fuga. Conosciuta la verità, la rivoluzione è fatta, senza bisogno di violenza: tutt'al più, di violenza se ne può permettere quel tanto che è necessaria a far conoscere la verità. Su questo principio è fondata l'organizzazione degli intellettuali raccolti nel gruppo *Clarté*, di cui Barbusse è gran parte. Come a un intellettualista del secolo XVIII, la morale appare a Barbusse una « geometria dell'interesse generale ». Delle tre idee-mito della Rivoluzione francese si attacca alla più astratta di tutte: l'eguaglianza, intesa come realtà di fatto. È su quest'inane e vacua astrazione che si fonda il suo internazionalismo. Se è per i poveri contro i ricchi, per i proletari contro i borghesi, è solo per la ragione astratta del numero: quelli sono i più e questi i meno.

Libro stanco, gonfio, prolisso, vanamente affaticantesi a ritrarre una crisi di coscienza che l'Autore non sente (uniche figure vive quelle dell'anarchico Brisbille e dello *chauvin* Marcassin), *Clarté* non ci convince nemmeno che Barbusse abbia gran fiducia nella riuscita del suo programma di ricostruzione sociale. Sarebbe ancora un aver fede nella storia: ora, la storia è al di là dell'orizzonte mentale di lui. Egli finisce col riconoscere che alla

solitudine del suo io l'uomo non sfugge che con la tenerezza verso una donna: affetto la cui luce calma si accende quando la tempesta dei sensi è caduta, e che splende in cuori sconfitti, che non credono più alla vita e non se ne attendono più nulla.

II.

ILARIO BELLOC

Dei due destini ai quali soltanto Hilaire Belloc vorrebbe ristretta la scelta d'un uomo: starsene quieto a coltivare il proprio giardino, come Candido, o, come il suo eroe Pietro Vagabondo, andarsene in giro a riempirsi le pupille dell'inesauribile ricchezza, della varietà infinita delle cose, delle creature, delle azioni umane, egli ha scelto quest'ultimo. « Il mondo non è punto infinito, ma è stupefacentemente pieno. Ogni sorta di cose accadono in esso », e non ve ne sono due perfettamente uguali, come fra le infinite foglie di un bosco non ne troverete due esattamente identiche. Hilaire Belloc ha cercato di far sua la varietà inesauribile, la prodiga e gioconda molteplicità della terra e di rispecchiarla nella sua opera. Obbligati a tutta forza a definirlo con una parola sola, lo chiameremmo un *viaggiatore*. In fatti, non solo i viaggi occupano la maggior parte, quantitativamente parlando, della sua vasta produzione letteraria; non

solo forniscono alle altre opere, specialmente di storia e di critica militare, il ricco materiale di esperienza ond'esse si alimentano, ma sono il centro permanente, il nucleo costante della sua vita spirituale. Hilaire Belloc è temperamento essenzialmente erratico. Di fronte al mondo della natura, degli uomini, della storia, egli è Pietro Vagabondo, in perpetuo allegro viaggio di esplorazione e conquista.

Nondimeno sbaglierebbe chi credesse che questo impulso irresistibile a muoversi senza tregua pel mondo derivi da mancanza di centro interiore, dalla pena di un intimo vuoto, per isfuggire alla quale egli provasse il bisogno di frammentarsi e sperdersi nella varietà infinita delle cose. Nulla, in Pietro Vagabondo, del sensualismo impressionistico del viaggiatore spaesato in caccia di sensazioni esotiche. La natura, per lui, fu fatta da Dio perchè l'uomo, martellandola, a poco a poco la piegasse ai suoi fini. Essa è, tutt'insieme, la materia necessaria, l'ostacolo muto, il palcoscenico grandioso dell'attività umana.

« Dio ha fatto la campagna e l'uomo ha fatto la città », è un motto di Cooper, che egli non cita mai, ma che caratterizza a meraviglia la sua intuizione del mondo e della vita. Un orto ben concimato ed irrigato vale per lui più di una foresta vergine dell'Africa. La strada è per lui il simbolo dell'umanità. Se egli lascia i luoghi colti e battuti per inoltrarsi nelle solitudini deserte e sterili, è

solo perchè tanto più vivo sia il piacere di tornare là dove la presenza dell'uomo si sente come un odore diffuso nell'aria. Nei suoi libri di viaggi egli parla di pranzi e di cene, di osterie e di alberghi con lo stesso interesse e gravità con cui descrive i più superbi spettacoli della natura: è ciò appunto che ne fa, come dice G. K. Chesterton, *the textebooks of a wohle science of Erratics.*

Al centro del suo interessamento è l'uomo. Ma, anche quì, nulla dell'oziosa curiosità folkloristica, per cui il colore locale è tutto, e che non ha occhi per scoprire l'uomo negli uomini. È l'umanità di cui Pietro Vagabondo va in cerca nei suoi viaggi: l'umanità, intesa come una grande famiglia nella quale i caratteri comuni importano infinitamente di più che non le differenze particolari. Ciò che sopra ogni cosa gli piace e l'entusiasma è la tranquilla ordinata testarda volontaria attività degli uomini, per cui, a poco a poco, la terra si copre di strade e di case, la foresta scompare dinanzi all'orto e al giardino e la storia va sgomitolando il suo filo. Di questa attività egli parla con spirito grave ed austero: in essa egli vede un servizio solenne e divino. I suoi libri di viaggi (*The modern Traveller, The old Road, The historic Thames, Paris, The path to Rome, The four men*) sono, sì, guazzabugli, in cui si trova di tutto un po', ma chi sappia guardarvi a fondo vi scopre un'unità fondamentale di visione che ne fa l'armonia interiore, una religione della legge, della normalità, dell'at-

tività regolare e tranquilla. Ogni viaggio è per lui un pellegrinaggio, pieno, insieme, di senso religioso e di piacere personale. Ma appunto perchè in ogni individuo sa cogliere l'umanità, egli non sente il bisogno di formulare teorie astratte, generalizzazioni ampie e comprensive, lasciando il terreno del particolare concreto, corpo denso e pieno nel quale vede vivere e agire, come un'anima, l'universale.

Gli è che Hilaire Belloc è inglese solo a metà. Di padre francese e di madre inglese, nato ed educato in Francia, cattolico praticante, ha dei Francesi l'amore dell'ordine, delle idee chiare e distinte, del pensare per universali, e degli Inglesi la passione del concreto e del particolare. Egli è, insieme, romantico e classico, cattolico ed erratico: qualità opposte che nel suo spirito si fondono in un equilibrio miracoloso, in una squisita armonia. Egli può, così, moltiplicarsi attraverso la varietà infinita dei fenomeni della terra e rimaner sempre ben fermo sulla roccia della transitorietà dell'individuo e dell'immortalità della razza, ha la religione e la nostalgia del passato, il rispetto profondo delle forze che operano spontanee e silenziose nel presente e su cui avrebbe scrupolo di far violenza, perchè si mettano per una via tracciata dal suo individuale capriccio. Egli ha la religione dell'autorità fondata sulla persuasione dolce e insinuante, il culto della tradizione, la reverenza della normalità. Egli ha l'amore delle qualità semplici ed ele-

mentari dello spirito, e le vede allo stato puro nei contadini, nei marinai, nei fanciulli, pei quali ha scritto parecchi libri e pei quali nutre una tenerezza infinita.

Uno spirito così fatto è necessariamente orientato verso la storia, e però la definizione che sopra ne abbiamo data dev'essere completata dicendo che Belloc è un viaggiatore storico o uno storico viaggiatore. Del viaggiatore, lo storico ha l'irrequietezza perpetua e la smania di apprender sempre cose nuove, che lo spinge ad arare in su e in giù la storia universale e gl'impedisce di metter radici in una data epoca, l'amore del concreto che lo fa rifuggire dalle generalizzazioni semplicistiche e fissarsi con amore su singole figure e singoli avvenimenti; dello storico, il viaggiatore nei regni silenziosi e pallidi del passato ha l'abito dell'universale, la visione robustamente sintetica organica cattolica. Sebbene non l'abbia mai esposta *ex-professo* in nessun libro, pure a tutta la vasta opera storica di Belloc (*Esto Perpetua, The Eye-Witness, Marie Antoinette, Danton, Robespierre, The French Revolution*) sottostà un'intuizione centrale che ne costituisce l'unità interiore.

La storia è, per lui, un tutto organico e vivente. Suo centro è l'Europa, « che porta seco i fati del mondo intero », perchè in Europa si è perseguito e si persegue tuttora, attraverso erramenti e cadute continue, lo sforzo di realizzare l'unità spirituale

della razza umana. Per Belloc le razze occidentali europee sono una razza sola: a volte, esse dimenticano la loro fondamentale unità e si lacerano fra loro; a volte, lucido intervallo susseguente a lunghi deliri di guerre civili, realizzano in sè la coscienza di quell'unità e si hanno le epoche d'oro della storia umana. L'Impero Romano realizzò l'unità europea in modo miracoloso: lungi dall'essere una epoca di decadenza e di corruzione, esso segna una delle onde più alte della storia. Le invasioni barbariche distrussero, sì, l'unità politica, non però l'unità spirituale creata dall'Impero, che durò ininterrotta sino al IX secolo. Dopo, l'onda della storia comincia a ridiscendere, ma per risalire nel secolo XIII, in cui l'Europa realizza una seconda volta la sua unità sotto la guida della Chiesa, che sulle mobili sabbie delle invasioni edifica la città di Dio. Unificazione, questa, più labile di quella operata dal genio di Roma, ma più splendida e gloriosa, perchè effetto non di coazione esteriore, ma di silenziosa conquista delle anime. Dopo il secolo XIII l'unità cattolica decade per essere finalmente distrutta dalla Riforma, catastrofe peggiore assai delle invasioni barbariche, perchè spezza in due il corpo della Cristianità e lo precipita negli orrori delle guerre religiose, dinastiche e nazionali. L'adesione della Francia alla Chiesa salva dalla totale ruina l'idea imperiale e cattolica, l'*idea occidentale*, che tenta una terza volta di realizzarsi con la Rivoluzione francese. Ritorno alle idee di ugua-

glianza e di universalità, la Rivoluzione è la legittima erede della Chiesa di Roma. Tra le sue dottrine e quelle della Chiesa, nessuna sostanziale opposizione. Non riposano forse entrambe — osserva profondamente Belloc — su dogmi trascendenti stabiliti per dichiarazione solenne, per atto di autorità, per affermazione di volontà e di fede? Non mirano entrambe ad unificare l'umanità? Non affermano entrambe che ciò in cui gli uomini comunicano è *infinitamente* più importante di ciò per cui differiscono?

Questa profonda veduta dell'Europa come un tutto organico che, attraverso smarrimenti e cadute, si sforza di attuare la sua virtuale unità, questa concezione veramente *cattolica* della storia europea, non sarebbe certo venuta in mente ad un inglese puro sangue, ad un figlio della nazione che ha sempre cercato la sua grandezza nella frantumazione politica dell'Europa, che ha mandato ostinatamente a vuoto tutti i tentativi fatti per unificare il nostro continente, che ha sempre amorosamente protetto i *piccoli* popoli e le *piccole* nazioni, tanto più amorosamente quanto più erano piccini, e che oggi celebra il massimo trionfo sulle rovine fumanti dell'Europa balcanizzata. Ma Belloc è inglese solo per metà e cattolico dal cappello alle scarpe. Il suo giudizio sull'Inghilterra contemporanea è assai aspro.

È in Inghilterra che l'economia *curtense medievale*, cioè il sistema economico in cui il conta-

dino (e l'immensa maggioranza della popolazione era contadina) è proprietario dei mezzi di produzione con l'obbligo soltanto di pagare un piccolo canone al signore, dagli arbitri del quale lo difende un potere centrale saldamente costituito, sistema economico che fonda la società sulla proprietà e realizza, così, il massimo di libertà economica e politica, fu spiantato dalla Riforma protestante, che sciogliendo i monasteri, espropriò la maggior parte degli inglesi dei mezzi di produzione e li concentrò nelle mani di un'oligarchia ambiziosa e violenta, divenuta signora dell'Inghilterra. Oggi, un terzo degli inglesi è indigente, diciannove ventesimi son privi di ogni proprietà ed economicamente schiavi: l'oligarchia della nascita ha fatto luogo all'oligarchia del denaro, ma è sempre un'oligarchia che controlla a sua posta i destini del popolo inglese. Fu lo scioglimento dei monasteri con la conseguente proletarizzazione della gran massa del popolo, l'origine dell'attuale Stato capitalista inglese, in cui tutti sono politicamente liberi, ma solo pochissimi posseggono i mezzi di produzione. Ora, il conflitto tra le realtà sociali e le basi morali e giuridiche dello Stato capitalista e la mancanza di sicurezza cui esso condanna i liberi cittadini, il fatto, cioè, che pochi proprietari possono a lor voglia concedere o ricusare i mezzi di sussistenza ai molti che non posseggono niente, rendono estremamente instabile l'equilibrio di questo Stato, che perciò evolve ne-

cessariamente verso la soppressione della libertà politica e l'imposizione del lavoro obbligatorio per tutti a beneficio dei pochi capitalisti, soltanto assicurando ai lavoratori un livello sufficientemente alto di vita. Lo Stato capitalista marcia a gran passi verso lo Stato servile, verso il ristabilimento della schiavitù, al quale, incurante di libertà e sollecito solo del suo materiale benessere, il proletariato non farà resistenza (*The Servile State, The Party System*). Contro l'oligarchia bancaria industriale parlamentare semitica, che per mezzo di *trusts* giornalistici controlla e corrompe tutta la vita inglese, Belloc ha condotto e conduce battaglie giornalistiche di straordinaria violenza, che gli hanno scatenato addosso i furori della stampa gialla.

Giornalista, economista, storico, scrittore di satire, di viaggi, di libri per fanciulli, poeta, novelliere, critico militare durante la guerra mondiale, l'opera di Belloc è di una ricchezza e varietà che supera ogni immaginazione.

> Mr. Hilaire Belloc
> Is a case for legislation ad hoc;
> He seems to thing nobody minds
> His books being all of different kinds,

bonaria caricatura cui Belloc bonariamente rispose con le parole d'un suo saggio: « Che meraviglioso mondo è mai questo, e quante cose ci sono in esse! ». Ma abbiam già visto che dalla frammentarietà di-

spersiva lo salva l'unità d'un temperamento e d'un pensiero. Temperamento e pensiero di cui lo stile è lo specchio nitido e puro.

Gl'inglesi non sono una nazione di prosatori. Arnold rimproverava loro di mancare di centro, di ordine, di equilibrio. Sono appunto queste le qualità caratteristiche della prosa di Belloc, che Rupert Brooke stimava perciò il miglior prosatore inglese vivente, ed i suoi critici e biografi Creighton Mandell, Edward Shanks ed altri, il miglior prosatore inglese dopo Dryden. Nel suo stile si rispecchia l'equilibrio forte e dolce, insieme, di uno spirito innamorato di ordine, di normalità, di autorità, di tradizione. La mente del lettore posa soddisfatta sulla sicurezza di quelle sentenze fortemente e lucidamente modellate, sulla solidità esatta e precisa di quei paragrafi e periodi. È uno stile che ha la chiarezza della prosa francese senza averne l'affettazione e la mobilità ariosa e vivace di quella inglese senza cader mai nella confusione e stravaganza sentimentale dei prosatori inglesi. Esso è lo strumento lucido e tagliente foggiato da un uomo la cui passione predominante è di rendersi chiaro a sè stesso ed altrui, che costruisce le sue sentenze e paragrafi con accuratezza e senso della permanenza, ed ha così completamente assorbito in sè la saggezza della vita da trasformarla in poesia. La lirica qui non è ristretta a singoli momenti intermittenti della vita dello scrittore, non scaturisce dalla materia particolare che l'occupa in un

dato momento, ma è in tutto il suo atteggiamento verso la vita, è nello sguardo lungo e amoroso con cui egli scende al cuore delle cose e vi scopre l'ordine sotto il disordine, la legge e la norma sotto il caso e l'eccezione apparenti. È questa visione del permanente e dell'eterno sotto l'effimero e il temporale che gli procura la più viva emozione: ma è emozione di natura intellettuale, dolce, grave, solenne, ed è perciò che la visione rimane sempre nitida e calma anche quando l'animo dello scrittore vibra commosso, e ne vien fuori una prosa di pura e casta bellezza, dolce musicale cullante, di sapore veramente raro nella letteratura inglese.

III.

GIORGIO DUHAMEL

« La vera serenità non è già nell'indifferenza ai grandi fenomeni contemporanei, ma in un modo elevato di giudicare gli uomini ed i fatti. La vera serenità non regna in disparte dalla vita. È nel paese degli uragani che è cosa grande saper rimanere calmi. Forse che il saggio si applica a evitare l'evento? O non piuttosto a superarlo? Forse val meglio ancora perdere piede nella burrasca che prosperare in una solitudine senza eco. Sola è preziosa la solitudine che è una conquista sul tumulto ».

Alte parole, che si leggono nel bel volume di Georges Duhamel, *Entretiens dans le tumulte*. La prodigiosa esplosione della guerra nell'agosto 1914 trovò Duhamel tutto intento ai suoi lavori di poesia e di critica, che l'avevano posto in prima linea fra i letterati francesi, e subito lo risucchiò nel suo vortice. Egli non chiuse le orecchie al richiamo possente, nè si abbandonò per intero al turbine che

gli girava d'attorno; ci si tuffò, sì, tutto quanto, ben deciso ad esaurire sino in fondo l'immensa esperienza umana che gli veniva offerta, ad accoglierla in sè, a riviverla, ma per trascenderla col giudizio che discrimina e con la rappresentazione che obbiettiva. È da questa disposizione di animo (e più avanti l'analizzeremo nei suoi tratti caratteristici) che sono nati *Vie des Martyrs, Civilisation, La possession du monde, Entretiens dans le tumulte* (Mercure de France, Paris), quattro fra i più belli e ricchi libri di guerra della letteratura francese, che al nome dell'Autore hanno dato risonanza europea.

Mobilitato come medico, Duhamel visse l'esperienza della guerra tra *grands* e *petits blessés*. Il rumoroso anonimo meccanismo della guerra prendeva tra le mascelle d'acciaio uomini sani, nel fiore della gioventù, nel vigore della virilità, e glieli buttava ai piedi laceri e frantumati, poveri pezzi di carne dolorante e gemente. Egli visse così i primi giorni della *ruée* tedesca su Verdun, in un'ambulanza improvvisata, ove, di minuto in minuto, nuovi tormentati s'incalzavano a urlare i loro tormenti, mentre al disopra del fragile tetto i proiettili degli assediati e degli assediatori s'incrociavano in un'immensa cupola vibrante e sonora. Andò poi nell'Artois, in un vecchio castello trasformato in ospedale. E sempre suoi compagni furono povere creature, che avevano abbandonato tutto l'ingom-

brante fardello di passioni e di affetti per meglio raccogliere le forze in una bisogna sola: vivere. Mentre al di fuori i professionali dell'odio trasformavano la cultura in enciclopedia di argomenti per odiare sempre più profondamente e scientificamente, dalle labbra dei martiri non una parola di odio e di rancore usciva contro il nemico. Tranne che nei momenti del corpo a corpo, il nemico era stato sempre per essi qualcosa d'impersonale, di vago, di diffuso, come una forza terribile della natura, dalla quale ci si difende, contro la quale si resiste ma che non si odia, perchè non ha viso nè anima. Duhamel si aggirò tra i poveri esseri affidati alle sue cure, apportando alla loro anima l'inestimabile conforto di un po' di amore, imparando da loro la rassegnazione triste e dolce che nella guerra faceva vedere un cataclisma naturale di cui tutti e nessuno insieme hanno la responsabilità, di cui tutti sono egualmente vittime, vinti e vincitori, amici e nemici.

Dai suoi libri di guerra la guerra è lontana, quasi assente: il lettore non ne ha sotto gli occhi che i terribili effetti. L'Autore non piange, non grida, non declama sulle piaghe che il ferro nemico e il coltello del chirurgo hanno aperto nella povera carne tormentata, non ne ha le luci inebbriate, sì che la visione ne resti confusa: egli ama molto i suoi feriti, ama molto in essi il loro dolore, lo serra al cuore come tesoro prezioso, sente come sua propria la stretta angosciosa del destino che li

volle vittime, ma sa trascendere il tumulto passionale che gli si agita dentro e svilupparlo in rappresentazione lirica. Niente in lui dell'imprecisione commossa, dell'eloquenza vaga ed approssimativa in cui si esprimono, di solito, stati d'animo come i suoi. L'emotività calda ed agitata si rovescia tutta, senza residui, nel bagno freddo della fantasia, vi si purifica ed alleggerisce, e, finalmente, si adagia in una visione di cristallina nettezza, di squisita precisione, di mirabile armonia. Ridotta la guerra a cataclisma naturale, a risultato d'ignoranza e di errori così universali ed impersonali da non essere imputabili ad alcuno, ma, peraltro, evitabili con un po' più d'intelligenza e di amore, negata come dramma storico, come suprema e necessaria antitesi umana, tutto l'interesse e l'amore dell'artista si concentrano sugli individui che essa ha travolto nel suo cieco andare. Dalle pagine di Duhamel i feriti ci balzano contro in tutta la freschezza umida della vita, còlti con amore nei piccoli tratti ineffabilmente peculiari in cui luce la piccola scintilla della loro individualità.

Pure, sebbene sia disceso nella più profonda bolgia dell' inferno guerresco, Duhamel non ne è uscito nè pessimista, nè disperato. Già durante la guerra, senza peraltro mai far sua la puerile mentalità demomassonica inneggiante alla guerra dell'Intesa come alla crociata del diritto e della libertà, Duhamel credette che, a forza di parlare di

diritto e di libertà, l' Intesa sarebbe stata bene, in qualche modo, obbligata a tener fede alle promesse fatte. Egli salutò con gioia l'intervento di Wilson, che alle orecchie dei padroni del mondo osava far risonare le parole di giustizia e di felicità dei popoli. Quando il Presidente scese in Europa levando la coppa di camomilla alla pace perpetua ed alla Lega delle Nazioni, il suo cuore palpitò per lui. Lo vide con trepidazione entrare nella bisca diplomatica di Versaglia; con angoscia lo vide a poco a poco, ingenuo trastullo di bari rotti a tutte le astuzie, perdersi e precipitare. Ne salutò la partenza con commosse parole, in cui vibra la rassegnazione accorata dell'uomo deluso, ma non abbattuto: « Addio, dunque, voi la cui buona volontà fu travolta, ma che, nondimeno, avevate della buona volontà!... Le vostre parole sono restate senza effetto, ma io sono, nondimeno, ben felice di averle intese! ».

Sull'avvenire preparato all'Europa dalla guerra e dai trattati che provvisoriamente la chiudono, Duhamel non si fa illusione di sorta: nulla, in questi trattati, che per le anime naufraghe costituisca una lezione di alta morale e di giustizia attiva. L'Europa del 1920 è ancora l'Europa dei Cimbri e dei Teutoni, della San Bartolomeo e degli auto-da-fè. La Francia muore avvelenata dalla vittoria. Trascinati a forza fuori dall'orbita in cui gravitavano durante la pace, gli uomini sono impotenti a rientrarvi. Tutto è disordine confusione

pervertimento intellettuale e morale. Fuggita dalla terra, la pace, la vera pace, non trova più la via di ridiscendervi. Come richiamarvela? La politica è impotente; impotenti le vecchie religioni, troppo impregnate di politica anch'esse. Il vecchio mondo è condannato, e vani sono i tentativi di riedificarne uno nuovo con le macerie dell'antico. Non si costruisce con vecchie pietre spaccate dall'incendio. È necessaria una rivoluzione. « Rivoluzione? Si! Ma intendete bene: non vi è vera rivoluzione che morale. Tutto il resto è miseria, sangue sperperato e lagrime vane ».

Quale sia l'ideale morale che egli propone al mondo infermo, perchè torni alla vita ed alla gioia, Duhamel ha detto nella *Possession du monde,* il più personale dei suoi libri, indice notevole del profondo rivolgimento psicologico operato dalla guerra nell'anima contemporanea. Fino allo scoppio del conflitto mondiale gli uomini cercavano la felicità nel movimento, nell' attività sempre più irrequieta divorante febbrile, freneticamente protesa verso l'avvenire, per la quale il mondo della natura e degli uomini non era che materia passiva da modellare secondo fini e piani eternamente in sviluppo, ostacolo da ributtare sempre più lontano, perchè sempre più si affermasse e dilatasse il dominio dell'uomo. È la civiltà della Potenza, che pone la felicità nel lavoro, nell'attività, nel movimento, e gioia, riposo, calma rifiuta come cose spregevoli e indegne. Diventata troppo angusta la terra

per due padroni, gli uomini si scagliano gli uni sugli altri in una lotta di vita e di morte. La guerra mondiale è il frutto avvelenato, ma fatale, di quella civiltà. Essa riposa su un concetto contraddittorio e falso: l'attività fine a sè stessa. Ma l'attività, ogni attività, non può essere che mezzo pel raggiungimento di un fine, che, raggiunto e posseduto, dia gioia e felicità. Non si agisce per agire. Si agisce per esser felici. Non l'attività, la felicità è lo scopo, meglio ancora: la molla, l'espressione, l'essenza stessa della vita. Duhamel ha ragione nel ricordarlo con insistenza. Ma cosa intende egli per felicità?

La felicità — secondo Duhamel — non è nel piacere o nel benessere o nella voluttà: consiste nel possesso. Ed il possesso? Nella conoscenza profonda e perfetta di qualche cosa. E questa? Nello sguardo lungo insistente amoroso con cui l'occhio dello spirito discende nell'anima degli oggetti che si offrono a lui, e ne coglie e fa sua l'essenza intima e individuale. Il mondo intero si offre in possesso a chi sa guardare: gli altri uomini, e le bestie, e le piante, e l'universo materiale delle pietre e delle acque, e il cielo, e il popolo degli astri, e il popolo ancor più numeroso dei sogni, ed in prima linea quelli sognati da uomini più grandi di lui, gli artisti ed i filosofi, e ad ognuno poi l'inesauribile mondo interiore della sua anima: l'irrequieto, infinitamente cangiante presente, e l'infinito, silenzioso mondo dei ricordi, trascinato anch'esso nella

incessante evoluzione della vita, e il mondo delle speranze e dei timori, e poi ancora il mondo delle sofferenze dei dolori delle disperazioni, orribile e suprema, ma preziosa e impareggiabile ricchezza. Per l'occhio che sa guardare la vita intera è un perpetuo gaudioso viaggio di esplorazione e di scoperta. Ben riempita si considererà la giornata in cui si sarà gustata una mai prima osservata colorazione di nuvole naviganti nel cielo, o un mai prima odorato profumo di una pianticella perduta sul ciglio di un fosso. « È un gioco perpetuo e simile all'amore questo possesso di un mondo che ora si dà e ora s'invola; è un giuoco grave e divino ». E di tante ricchezze si dovrà render partecipi tutti gli altri uomini. Poichè, a differenza delle ricchezze materiali che la divisione diminuisce, le ricchezze spirituali più si dividono fra tanti, più restano intatte presso chi le diede. È nell'intima amorosa comunione col mondo delle cose dei pensieri degli uomini che consiste la vita interiore, nella quale soltanto è la felicità e verità della vita.

Concezione del mondo e della destinazione dell'uomo che nasce da un momento di profonda stanchezza spirituale, quando, impotente omai a padroneggiare le terribili forze sociali da lui scatenate, l'uomo rinuncia ad imprimere sulla fuggente evasiva realtà il duro segno della sua volontà di dominio, ed esaurito e deluso si siede sul margine della via ad assaporare la multiforme bellezza del mondo che lo circonda. Concezione etica

estetizzante ed intuizionistica, che all'uomo assegna per còmpito non già di trasformare la realtà secondo un ideale che splende allo spirito, ma, piuttosto, di assorbirne e gustarne gl'infinitamente vari aspetti, tutti egualmente belli ed appassionanti. — È così bello il mondo! È così dolce vivere! Se soltanto gli uomini si amassero un po' di più! A che precipitarsi gli uni sugli altri per una miniera di carbone o un lontano braccio di mare, quando la bellezza dei fiori, delle nuvole, delle acque ci si offre in gratuito possesso e ci esorta ad intonare il *Cantico delle creature?*

Concezione, in fondo, naturalistica, edonistica, ottimistica della vita, di un edonismo un po' stanco e malinconico, come quello che succede a un immenso sforzo perduto nel vuoto. Per lo spirito naufrago nella contemplazione estetica, gli uomini sono sullo stesso piano degli altri esseri della natura. La storia col suo duro travaglio, pel quale le antitesi si sciolgono in sintesi, donde di nuovo rampollano antitesi e così via all'infinito, è assente e lontana. Non v'è antitesi, non v'è dramma, non v'è *pathos* morale. Come il Jahvé della *Genesi*, l'uomo si volta a guardare il mondo e lo trova bello e buono. Per ciò stesso, lo slancio che lo porta a trasformarlo si arresta e si spezza. Egli riassorbe in sè la natura infinitamente varia, ma perciò stesso adegua sè alla natura. Dal mondo di Duhamel è assente l'uomo nel senso altamente spirituale della parola. Per ciò stesso, ne è assente

Dio. È un'etica, la sua, sentimentalistica e vagamente umanitaria, estrema diramazione del gran fiume rousseauiano. Lo stesso dolore umano, il proprio come l'altrui, è per lui materia di spettacolo estetico. È ciò appunto che alla sua emotività dà quel non so che di aereo, per cui essa — come sopra notammo — trapassa tutta, senza residui, in fantasia, e che le permette di conciliarsi senza sforzo con una sottile vena di osservazione realistica ed umoristica.

Donde, uno stile morbido pastoso musicale, che accarezza con infinito amore i vari aspetti delle cose, e su tutti si posa leggiero vaporoso scintillante come rugiada. Stile tutto ondulazioni e sfumature, senza preferenze, e però senza rilievo nè scosse. È molto se un soffio di lieve ironìa o una vena di malinconia sottile ne increspa l'onda inalterabilmente pura. Le debolezze, gli errori, i delitti stessi della storia e degli uomini non strappano mai a Duhamel un grido di furore o d'indignazione. Egli li guarda dall'alto, li rappresenta di scorcio, di sfuggita, con dolcezza un po' triste, con ironìa bonaria, segnandoli con qualche parola gettata senza parere, come distrattamente. Alla complessa varietà umana che gli si agita dattorno guarda con curiosità tenera e talora divertita, non riuscendo a comprendere bene perchè gli uomini si azzuffino fra loro, incline a vedere in ciascuno il lato buono. La vita sensibile, con la magìa dei

colori dei suoni dei profumi, lo attira irresistibilmente, così che egli non sa distaccarsene. Dall'immagine si eleva, sì, al concetto, ma questo rade la terra con ala stanca, e tosto si affretta a prender piede, quasi affaticato dal volo. Gli argomenti si convertono in simboli colorati, i ragionamenti in racconti, le sentenze in aneddoti.

In bilico tra mondo esterno e mondo interno, troppo povero di vita intima per profondarsi nell'io ed alimentarsi della sua sostanza interiore, troppo fiacco di volere per gettarsi sul mondo e piegarlo ai suoi fini, lo spirito, quì, oscilla indeciso ed ambiguo. Esso guarda a lungo, intensamente, con occhi spalancati, il mondo esteriore, come per impregnarsi le pupille della sua bellezza e portarne la visione magica dentro di sè, nella notte che ben sente prossima ad abbattersi sulla nostra civiltà moritura.

IV.

PAOLO GÉRALDY

Paul Géraldy è il poeta delle piccole anime, dalle quali s'intitola la sua prima raccolta di versi (*Les petites âmes*). In questa Géraldy si mostra, è vero, il « ragazzo piagnucoloso, futile, orgoglioso, incerto, lontano egualmente dall'infanzia e dalla vera giovinezza », quale, con molta buona grazia, si dipinge egli stesso nella prefazione della ristampa. Nondimeno, pur con tutte le imperfezioni dell'immaturità, quell'opera giovanile merita la si consideri con attenzione, chè le caratteristiche ed i confini del mondo poetico géraldyano vi sono già nettamente tracciati.

Géraldy è il poeta dell'ultima generazione della borghesia parigina. Prodotto di una civiltà molte volte secolare, satura di esperienza e di riflessione, analitica ed introspettiva, artificiale e *livresque*, questa generazione, venuta su poco prima della guerra, si trovò a vivere in un mondo che sembrava per sempre assestato ed assicurato contro

ogni possibilità di cambiamenti, e vi si adattò senza sforzo. Generazione tutta nervi e cervello, e questi, logori e stanchi dal grande affaticarsi dei suoi genitori: insofferente di sforzi tenaci, di tensioni prolungate, di scosse brusche, di rumori forti, di luci vive, di aria aperta e mossa; amante della penombra e dei crepuscoli, delle luci dolci e discrete, dei suoni soffocati e lontani, dei moti misurati e regolari. Del resto, a che affaticarsi? Di lavorare per vivere, non c'era bisogno: i padri le avevano lasciato quanto bastava. Accumulare di più? *A quoi bon*, se le fosse mancato poi il tempo di goderne? Godere la vita: questa la sua destinazione nel mondo. Per altro, niente di aspro e ardente in questo godimento. Al banchetto della vita questa generazione sedeva senza fame e con lo stomaco guasto, avendo scontato in anticipo le gioie che gliene sarebbero venute. Niente *bombance*, ma un simposio fra gente di buona società, in cui la gioia, più che dalla fame saziata e dalla sete estinta, venisse dal piacere di trovarsi fra gentiluomini vestiti e dame disabbigliate all'ultima moda, nel decoro di un appartamento mobigliato con eleganza senza fasto, dalla dolcezza di una conversazione riposante, dallo *charme* di amori in cui il sentimento, passando attraverso il cervello, si chiarifica e si raffredda, e l'anima ha tanta parte quanta è necessaria per temperare le violenze della carne, e la carne quanta è necessaria per impedire all'anima di svagare nei cieli sconfinati ma freddi dell' ideale.

Vivre avec douceur, ecco l'ideale di questi Petroni piccolo-borghesi, raffinati e sensibili, gaudenti stanchi e un po' disillusi:

On ne souhaite rien... Et ce moment en somme
où l'activité tombe, où la fierté s'endort,
est peut-être le seul où l'homme est vraiment l'homme...
En courant vers un but on ne jouait qu'un rôle.
Nôtre vrai moi n'est pas celui qui s'agitait....
On sent que tout s'en va vers une fin légère.
On voudrait s'arrêter et goûter cette fin.
On écoute voler le phalène éphémère
et les femmes froisser le gravier du jardin....
Une étoile a jailli, fixe au fond du ciel vide.
Cependant un train triste et pressé siffle et court.
Et l'étoile immuable et le train trop rapide
disent tous deux combien le temps de l'homme est court.

Géraldy ha sentito profondamente e squisitamente reso la poesia delle piccole cose e dei piccoli eventi di cui è fatta la vita delle piccole anime: i *flirts* sulle terrazze degli alberghi durante la villeggiatùra; le corse in automobile (*la voiture est vivante et docile*) con la donna amata; il tennis; i thè, dove *on bavarde d'amour avec des mots anglais*; le lettere d'amore; i convegni segreti che riempiono la stanza dalle persiane chiuse di serici fruscii di gonne cadenti e di soffocati bisbigli; i deliziosi *babillages* degli innamorati; i risvegli mattinieri in campagna dove

...... le matin, léger de s'être levé tôt,
traduit l'âme grelette et fine des fillettes;

le sieste in giardino nei sonnolenti pomeriggi estivi, mentre le dame,

> ...... les yeux clos, distillent leur migraine,
> et, comme s'ils donnaient de la fraîcheur, écoutent
> des sons de piano qui filtrent goutte à goutte,
> anonnés et fluets, aux fentes des persiennes...;

i primi amori che cominciano a straniare gli uni dalle altre i fratelli e sorelle; i drammi silenziosi che nelle famiglie provoca lo sciamare della nuova generazione verso il suo destino. Che cosa queste *petites âmes* chiedono alla vita? La felicità, ma una felicità limitata in estensione, fatta di assaporamento di quanto le piccole cose ed i piccoli fatti quotidiani contengono di dolcezza e di soavità:

> Le bonheur, mon ami, c'est une maison blanche,
> avec, autour du seuil, des parfums de lilas,
> et dedans une amie en robe de dimanche.

Nata in Parigi, la *petite âme* vi s'attacca con tutte le radici, e quando il destino la balestra altrove, porta in giro pel mondo « un'anima di vecchio e di civilizzato » e sensi stanchi e foggiati dai libri. Essa ha troppo scarsa vita interiore per alimentarsi esclusivamente del proprio io, e, cittadina com'è, della natura non chiede più di quanto i suoi

occhi possano afferrarne dalla finestra del suo appartamento o dal giardino della villetta dove va a passare l'està: natura addomesticata e addolcita dall'uomo. In cambio, la *petite âme* non può fare a meno del consorzio dei simili, e di esso quasi esclusivamente si alimenta la sua vita intima: al centro di questo minuscolo mondo poetico è la vita di società, quale può condurla un agiato *rentier* parigino. Tutto il resto è in funzione di essa e ad essa si riconduce.

Impacciata e costretta ancora in *Les petites âmes,* la poesia di Géraldy si snoda e disarticola compiutamente in *Toi et moi,* dove, infranti i ceppi dei vecchi metri, esperta delle conquiste della tecnica moderna, si muove con tutta la spezzatura e il *décousu* della parlata parigina moderna, è questa parlata stessa dominata poeticamente. Del ritmo non si sente qui — secondo voleva Albert Samain — che « l'ondeggiamento vago, come in una barca immobile si sente la forza della corrente nella profondità dell'acqua ». *Toi et moi* è il capolavoro poetico di Géraldy, e contende vittoriosamente alle opere di Samain il vanto di essere il libro di versi oggi più letto di Francia. La copia che ne ho davanti porta il *120° migliaio!*

In *Toi et moi* il mondo poetico è quello stesso di *Les petites âmes,* diminuito, sì, in estensione, ma scavato in profondità e depurato degli elementi avventizi che ne turbavano l'armonia inte-

riore. L'amore è l'unico argomento del volumetto, come è, naturalmente, l'affare più grave della vita di una piccola anima. Ma ciò che questa chiede all'amore non è già l'ebbrezza del senso o la gioia di sentirsi vivere in un altro e di un altro, quanto, piuttosto, i mille piccoli eventi di cui è fatta la vita di ogni amore e dei quali la piccola anima ha bisogno per riempire il vuoto dell'esistenza, per persuadersi che anch'essa cangia e diviene, dunque vive ed è. È un amore tutto « meditazione » ed introspezione, in cui l'intelligenza provoca e sollecita dolcemente le trasformazioni del sentimento, e le spia per sorprenderle sul nascere. Più che la donna amata, qui è amato l'amore, le mille impercettibili inezie di cui è tessuta la vita di ogni amore. Donde l'andamento analitico e raziocinativo della poesia:

J'ai besoin d'exprimer, d'expliquer, de traduire....
On ne sent tout à fait que ce qu'on a su dire.
On vit plus ou moins à travers des mots.
J'ai besoin de mots, d'analyses.
Il faut, il faut, que je te dise.....

È un amore in tono minore, da camera in penombra, scolorito e fragile, tenuto vivo a forza di astuzie e di furberie, alimentato dai ricordi del passato, difeso contro la morte, più che dalla violenza della sua fiamma, dalla paura del vuoto che lascerebbe andandosene, ma di cui l'incanto è fatto appunto dalla sua fragilità: unico imprevisto nella

vita della piccola anima, questa non si stanca di assaporarne la consapevolezza squisitamente dolce:

Et pourtant, nous pouvions ne jamais nous connaître!
Mon amour, imaginez-vous
tout ce que le Sort dut permettre
pour qu'on soit là, qu'on s'aime, et pour que ce soit nous?
Tu dis: « Nous étions nés l'un pour l'autre ». Mais pense
à ce qu'il dut falloir de chances, de concours,
de causes, de coïncidences,
pour réaliser ça, simplement, nôtre amour!
Songe qu'avant d'unir nos têtes vagabondes,
nous avons vécu seuls, séparés, égarés,
et que c'est long le temps, et que c'est grand, le monde,
et que nous aurions pu ne pas nous rencontrer.
As-tu jamais pensé, ma jolie aventure,
aux dangers que courut notre pauvre bonheur
quand l'un vers l'autre, au fond de l'infinie nature,
mystérieusement gravitaient nos deux coeurs?
Sait-tu que cette course était bien incertaine
qui vers un soir nous conduisait,
et qu'un caprice, une migraine,
pouvaient nous écarter l'un de l'autre à jamais?
Je ne t'ai jamais dit cette chose inouie:
lorsque je t'aperçus, pour la première fois,
je ne vis pas d'abord que tu étais jolie....
Je pris à peine garde à toi.

Lo spirito qui è troppo povero di vita interiore per godere la gioia di una comunione piena ed intera con l'amata; il senso della distanza che lo separa da lei non si abolisce mai, e spia le occasioni per risorgere acuto e pungente, per ricordare

alla piccola anima la sua triste solitudine nativa. La donna amata telefona d'assai lontano:

> Lorsque ton brusque appel tinta
> je crois que mon sang s'arrêta
> dans mes veines plusieurs secondes.....
> Puis tu parlas. Je t'entendis.
> Mais tous les mots que tu me dis
> semblaient venir du bout du monde.
> Elle avait dû, ta pauvre voix,
> parcourir d'une seule haleine
> des collines, des champs, des plaines,
> des villes, passer sous des bois,
> longer des fleuves et des routes....
> Et c'était pour cela sans doute
> qu'elle m'arrivait, cette voix,
> si changée, si diminuée,
> si ténue et si dénuée,
> que ce n'était presque plus toi
> qui parlais dans la chambre sombre,
> mais quelque chose comme l'ombre
> ou le fantôme de ta voix.....
> Et tout à coup, tu m'as parue,
> au bout de ce fil decevant
> si désespérément lointaine,
> que je me suis trouvé, devant
> ce téléphone, avec ma peine,
> plus seul et plus perdu qu'avant.

Su questo piccolo mondo silenzioso si abbattè l'uragano della guerra mondiale. Dalla sua camera *tiède intime quotidienne* la piccola anima fu balestrata di colpo nell'inferno delle trincee: terribile trapasso che avrebbe dovuto schiantarla, ed al

quale trovò la forza di resistere grazie appunto a quella tenuità di sentimenti che sembrava la sua debolezza. *La guerre, madame...* ci spiega quel processo psicologico di adattamento.

Dopo lungo soggiorno in trincea, Maurizio torna a Parigi in licenza. Ma Parigi, da cui si attende di essere ammirato e compianto, conserva immutata *son âme de fille,* e non si cura di lui. Va a trovare Fabienne, e dalle parole di lei il cataclisma della guerra gli ritorna tradotto in *caquetage.* Ma quando sulle labbra di una signora trova l'ammirazione ed il compianto che credeva di desiderare, Maurizio si accorge che non ciò veramente egli voleva, ma solo essere compreso. Come i soldati resistono alla minaccia continua della morte? È semplicissimo: ciascuno ripudia come assurda l'idea che debba morire proprio lui, centro e ragion d'essere del mondo. *Chacun a une confiance absolue dans des forces qui veulent qu'il vive. Les marmites sont pour les autres.* E se, nondimeno, si è colpiti? Allora « un'immensa rassegnazione, fatta di molto orgoglio e di molta umiltà, ecco ciò che riempie gli occhi degli uomini in quei momenti: l'orgoglio dell'individuo di cui la coscienza splendida fa la beffa alle forze cieche, e l'umiltà della razza, gregge che conducono a lor posta le altere direzioni del mondo ». Pei superstiti la morte dei compagni è un numero necessario del programma, e non commuove. Commemorandoli, essi non pensano ai loro corpi freddi e sanguinanti,

ma al loro chiaro spirito della vigilia, ed è la loro immagine vivente che seppelliscono in sè. Chiarendo altrui la sua psicologia di combattente, Maurizio la chiarisce a se stesso, riconosce quanto fosse assurdo volere interessare Fabienne a queste storie di uomini, a questi grossi affari del mondo, e ritorna dalla donnina a gustare con delizia quel *caquetage* che qualche ora prima lo aveva rivoltato.

La *petite âme* che in pace aveva rinunciato allo sforzo, travolta nella più gran tempesta della storia, si appallottola su sè stessa per non offrir presa alle forze che passano tuonando e folgorando sul mondo: dovunque l'uragano la balestri, è sicura, quando il vento, tacendosi, le darà tempo di posare, di costruirsi un piccolo asilo ombroso, dove assaporare in pace le piccole gioie che chiede alla vita.

La stessa visione della vita che nei versi, Géraldy ha portato nelle commedie. Dei tre atti unici (*Le Biniou, Le spectateur, La comédie des familles*) per i quali egli si fece primamente conoscere al gran pubblico, non diremo che il nome.

La principessa è la storia dell'amore di un re per una principessa, amore infelice, chè dinanzi al mondo i due passano per fratello e sorella, e la ragion di Stato esige che la nascita illegittima del re rimanga un segreto sepolto nel più gran mistero. È una commedia dolce e soave, nella quale so-

spira la malinconia nostalgica del poeta che, innamorato della passione, di questa gran maga che accende luci multicolori nel grigiore dell'esistenza, ma consapevole che per essa non c'è posto nella quotidianità della vita borghese, l'ha proiettata sullo sfondo fastoso di una corte. C'è dell'ironia e del rimpianto, insieme, in questa *favola per i re d'oggi,* omaggio di un poeta alla regalità che muore portando seco quanto di romantico rimaneva in questo vecchio mondo crollante. Quelle anime soffrono e si dicono i loro dolori senza mai infrangere la severità del cerimoniale. Contenuta, la passione s'interiorizza e si affina. La sua umanità sprizza più viva dal contrasto con il protocollo che costringe in una linea severa il contegno esteriore dei personaggi, onde l'atmosfera del lavoro è tale che smorza i toni violenti e avvolge di penombra i colori accesi della passione. Commedia fatta di battute lievi, di cose intraviste, di parole sussurrate, di silenzi e di sorrisi, che anche nelle scene più drammatiche conserva il tono misurato che si conviene ad anime affinate dalla cultura, e che hanno in sè troppo pudore e troppa esperienza della vita per abbandonarsi senza riserva alla passione.

Ma il capolavoro drammatico di Géraldy, che ne ha fatto la fama in Italia, è *Nozze d'argento,* l'ammirabile commedia nella quale, riprendendo motivi già accennati in *Les petites âmes,* egli porta sulla scena il dramma taciturno, oscuro, quoti-

diano dei genitori che, giovani ancora, vedono i figli andarsene per la loro strada, ed essi rimangono soli nella casa deserta, con un gran vuoto nel cuore. Con finezza meravigliosa di analisi, con squisita gradazione di tinte, con sobrietà di accenti e verità di situazioni aliena affatto dalla dolciastreria sentimentale di cui è troppo spesso affetta *La principessa,* con uso sapiente delle riprese e dei parallelismi, con consumata furberia tecnica, Géraldy ci fa assistere al processo impercettibile, ma inesorabile con cui a poco a poco i figli, che la giovinezza rende inconsciamente crudeli verso i genitori, recidono a uno a uno i legami che li avvincono ad essi e li respingono nella loro scolorita solitudine. E l'uno soccombe senza lamentarsi e senza nemmeno lottare al morso segreto del dolore; l'altra, dopo aver messo in opera tutti gli espedienti per trattenere presso di sè or l'uno or l'altra dei figli che le sfuggono, falliti ad uno ad uno i suoi sforzi, abbandonata da entrambi, si rassegna all'inevitabile. In questa commedia, tutta fatta di piccole battute di pungente verità, il tragico non è già in questa o quella situazione particolare, ma nel lento allargarsi di quelle lacerature che a poco a poco la logica crudele e imperiosa della vita apre nella famiglia dei coniugi Hamelin, fino a distruggerla del tutto. È la vita, e noi la vediamo all'opera, forza invisibile e onnipresente, cieca e crudele, sacrificare il passato all'avvenire, spezzare a una a una le deboli difese

con cui gli uomini tentano contrastarne il fatale andare. *Sunt lacrimae rerum*, è il tragico quotidiano.

Da *Nozze d'argento* in poi l'anima del poeta sembra schiudersi a una visione un po' meno desolatamente pessimistica della realtà. *Les grands garçons*, squisito lavoretto in un atto, rappresentano un piccolo dramma psicologico di tutti i giorni: un padre tenero ma duro, come tutti i teneri, che si tiene in guardia dinanzi all'unico figlio, perchè questi, ragazzone di venticinque anni, l'intimidisce e mette in soggezione; un figlio che, a sua volta, ama e ammira il padre, ma è orgoglioso, timido e un po' vergognoso di lasciargli scorgere la sua devozione; e tra questi due esseri che si adorano, un'incomprensione che ascende sino al tono della più violenta ostilità per cangiarsi di colpo in un abbraccio tenero e affettuoso. In *Nozze d'argento* i figli si staccano dai genitori senza un pensiero nè un rimpianto; qui, l'incomprensione termina in un abbraccio. Identico cangiamento di visuale in *Amare*.

Ritroviamo in questa commedia il realismo di *Nozze d'argento*, fatto di piccoli particolari precisi, al quale dà così doloroso sapore tutto ciò che d'illusioni, di speranze, d'ideali, in una parola di romantico, vi sentiamo naufrago dentro, senza nemmeno forza di piangere ad alta voce, di gridare, di imprecare. Nondimeno, anche qui il tenebrore di *Nozze d'argento* si fa meno cupo: su quella desola-

zione rassegnata albeggia una speranza lontana. Gli uomini rimangono, sì, ancora nel piano della realtà quotidiana, senza forza di abbandonarlo o di rinnegarlo: ma su quel piano, scavandolo bene a fondo, sperano di trovare la fonte della felicità e di realizzare l'ideale, un ideale di second'ordine e di ripiego, un surrogato d'ideale, ma, in fine, un ideale che dia significato, gusto, sapore alla vita. Di fronte al pessimismo di *Nozze d'argento*, *Amare* è, dunque, un'affermazione d'ottimismo: ottimismo di quarantenne, che ha rinunciato ai grandi sogni, agli eroici propositi, alle frementi illusioni dei venti anni.

Due concezioni della vita si scontrano in *Amare*, impersonate in Enrico e in Challange. Elena, moglie di Enrico, sarà il premio della vittoria: il suo animo è il campo ove quelle si dànno battaglia. Quando Elena, giovanissima ancora, sposò Enrico, lo amava ed ammirava moltissimo, riconoscendo in lui un essere più alto e degno di lei. Ma appunto perchè sentiva che la sua personalità correva pericolo di sciogliersi in quella di lui, gli resisteva con tutte le forze: onde i primi anni della loro unione risuonarono di liti terribili e furibonde. Ora la pace è venuta, chè la fusione è completa. Ma perciò stesso che gli si è compiutamente adeguata, Elena ha cessato di ammirare Enrico: di ammirarlo e di amarlo. L'amore è divenuto in lei amicizia profonda, senso d'indispensabilità: ha cessato di essere lo slancio di un essere che, pel fatto stesso di

sentirsi attratto verso un altro, rilutta a perdersi e a confondersi in lui. Sotto la pace profonda della sua vita un senso di stanchezza d'insoddisfazione di noia si è insinuato nell'animo di lei.

Niente sogni, niente bramosie dell'ignoto e del lontano, niente tentativi di evasione dalla normale e quotidiana realtà. La felicità è nel conoscere sempre più a fondo ciò che si conosce, nel non desiderare mai del nuovo, nel custodire come un tesoro il ricordo della felicità passata, nello stringere con passione una cosa sola, nel perseguire la perfezione: « è dirigendoci sempre nello stesso senso, è scavando la stessa materia, che arriveremo un giorno a soddisfare questo gusto che è al fondo di noi, del definitivo, del perfetto ». Tale il vangelo di Enrico, che ad esso ha conformato la sua vita. Di contro a lui, erede borghese della Francia classicista e razionalista, Challange incarna lo spirito romantico. Egli è ossessionato dalla fuga del tempo, dall'incubo delle possibilità infinite cui di attimo in attimo la vita ci costringe a rinunciare. La perfezione? Ma è un muro, raggiunto il quale non si va più in là. La perfezione vera è nel rinnovarsi, nel ringiovanirsi, nel vivere il maggior numero possibile delle infinite vite e persone che ogni uomo contiene in sè. Egli perciò odia il passato, distrugge le tracce della sua vita, è l'avventuriero che non torna al suo paese che per ripartirne il domani verso le terre lontane. Tra Enrico e Challange il contatto non è nemmeno possibile:

ed essi, infatti, non si combattono che indirettamente, attraverso le parole che ciascuno di essi suggerisce ad Elena, di cui si disputano l'amore. Ed Elena cui Challange porta come un soffio di cieli ignoti, di mari lontani, di foreste vergini, si sente spinta verso di lui da un'attrazione cieca ma irresistibile, oscura ma potente. Ma sul momento di lasciare la casa, essa non ha la forza di gettarsi in quell'ignoto che l'affascina, si sente parte di Enrico, gli chiede di rimanere con lui. *Donna del mare* in sedicesimo, le manca la forza di strapparsi dalla terra dove vive la sua piccola vita e di gettarsi nel mare flagellato dagli uragani, solcato dagli uccelli di tempesta, ove la vita passa senza lasciar tracce che il ricordo possa ritrovare. In un mondo come questo, Nora rimane col marito, anche se non ha figli.

Niente di nuovo in questo dramma, in cui situazioni e personaggi ne riproducono altri ben noti: ma Géraldy ha saputo assimilare gli elementi mutuati altrui e comporli in armonia con la sua visione del mondo e della vita, trasportando su un piano di pura psicologia quello che in Ibsen è conflitto di forze morali. Il dramma piace sopratutto per il dialogo un po' troppo sostenuto e nobile, certo, ma sostanzioso e ricco di squisite notazioni di psicologia femminile: più che nei personaggi nella situazione nel dramma, i quali tutti sono concepiti e visti un po' geometricamente e letterariamente, la verità umana è appunto in queste notazioni psicologiche singolarmente prese.

Arte, questa di Géraldy, in cui il romanticismo subisce l'estrema disfatta, e la realtà non viene più scissa in sogno e realtà, ma concepita come totalità unica, in cui bene e male, pianto e riso, reale e ideale indissolubilmente si confondono, e non vi sono grandi personaggi nè sforzi sovrumani nè eventi straordinari, ma tutto scorre in penombra e in sordina, in un'atmosfera ovattata, che spegne i gemiti e i lamenti, e il partito migliore è accettare la realtà come un blocco, con il poco di buono e il molto di cattivo che può contenere.

V.

ENRICO MANN

Il Suddito e *I Poveri* sono i romanzi che, venduti a centinaia di migliaia di copie, han fatto di colpo di Heinrich Mann il romanziere tedesco più letto in patria e fuori, e gli hanno procurato anche da noi la notorietà che non erano valsi a conquistargli *La piccola città* e *La duchessa d'Assy*, romanzi di vita italiana, nei quali un intenso amore romantico pel nostro paese s'illumina di una conoscenza di cose nostre difficile ad incontrarsi presso scrittori stranieri. Non che *Il Suddito* e *I Poveri* debbano il maggiore successo alla loro superiorità artistica sui precedenti lavori di Mann. Anche prima della guerra questi era forse, tra i romanzieri tedeschi, il più interessante e originale. Flaubert, Maupassant, Nietzsche, Gobineau, d'Annunzio gli avevano insegnato a odiare la visione borghese del mondo e della vita, a insorgere contro le barriere che la civiltà pone al libero sfrenarsi degli istinti vitali. Esteta della *volontà di potenza*, Hein-

rich Mann ne vagheggiava la rinascita, e questo ideale incarnava in un'eroina, la duchessa di Assy, donna isterica e raffinatamente sensuale, che intorno a sè realizza una vita eslege, tutta sfrenamento di passioni e di sensi, in pieno dispregio della morale borghese. Ma da Zola Heinrich Mann apprendeva che anche il mondo borghese ha la sua fosca bellezza, quando si riesca a vedere in esso al di là delle quotidiane parvenze il palpito dell'avventura, della quale eroi sono gli uomini d'affari, i re della borsa e del mercato, lanciati alla conquista del denaro e della potenza, belve da preda in lotta con le bestie del cortile. I suoi personaggi ci appaiono protesi nella caccia di qualcosa che li trascende ed esalta col miraggio di una vita superiore fino allora ignorata: vita superiore in cui spiritualità e sensualità esasperata si confondono e fanno tutt'uno per essi, come si confondono e fanno tutt'uno le crisi dell'anima e la sazietà e il disgusto che seguono al senso soddisfatto. In questa caccia deboli e forti cercano di superarsi, e i drammi dell'anima che tenta di salire si svolgono fianco a fianco delle contorsioni dell'arrivista che cerca di far carriera. Da tale visione del mondo e della vita deriva la violenza eccessiva e febbrile della forma, la statura più grande del normale dei personaggi, il moto perpetuo accelerato convulso dei suoi romanzi, le deformazioni della prospettiva.

Qualità di stile che si ritrovano nel *Suddito* e nei *Poveri*. Stilisticamente, i *Poveri* rivelano nel-

l'Autore pratica maggiore del sintetismo ed impressionismo contemporanei, ma l'enorme successo di esso e del *Suddito* è dovuto sopratutto all'essere entrambi importanti documenti psicologici di quel periodo storico, che prima della guerra i Tedeschi chiamavano *der neuer Kurs* (la nuova orientazione): ciclo presso che trentennale, iniziatosi col licenziamento del Cancelliere di ferro, tragicamente conchiuso con l' armistizio di Spa, tutto riempito dell'ingombrante e rumorosa personalità di Guglielmo II.

Niente in questi due romanzi della fredda obbiettività documentaria che di solito ostentano lavori del genere: sono scritti violentemente unilaterali ed aspramente soggettivi, nei quali le caratteristiche del periodo storico di cui pretendono essere la rappresentazione artistica si riflettono esagerate e deformate.

Il Suddito, pubblicato subito dopo lo scoppio della Rivoluzione dopo che la censura imperiale l'aveva tenuto per tre anni in mora, è il romanzo della borghesia tedesca del *Neuer Kurs.* Un *pamphletaire* volgare avrebbe dipinto con i colori più neri colui che fu l'uomo rappresentativo di quel periodo storico: Guglielmo II Imperatore e Re. Mann lascia da parte l'imperatore, sul quale, anzi, fa cadere dall'alto qualche parola di lode (è vero che la mette in bocca ad un avvocato nell'arringa in cui questi difende un cliente accusato di lesa

maestà, ond'essa acquista sapore di acre e mordente ironia), e fa eroe del suo romanzo la modesta persona di un fabbricante di carta di Netzig, in cui la mentalità di Guglielmo II si riflette come in uno specchio fedele. Basta questa sostituzione di persona perchè discorsi, atteggiamenti, gesti imperiali, spogliati della ieratica maestà conferita loro dallo splendore del trono e ridotti a non contare più che sul loro intrinseco valore e significato, appaiano di colpo in tutta la loro istrionica vacuità: trovata geniale, dalla quale, peraltro, Mann non ha saputo trarre tutto il profitto che avrebbe potuto.

Teodorico Hessling è il *suddito* per destinazione naturale. Nato per servire, egli non può vivere se non a patto di sentirsi minuscola cellula di una personalità superiore in cui la sua propria individualità anneghi e scompaia, e che gli appare come la Potenza. A volte essa lo pesta, gli ammacca le costole, minaccia di stritolarlo; tal'altra, gli ride in faccia: non importa! Egli è superbo di sentirsene avvolto e trascinato, e con religioso terrore misto di segreta compiacenza si china a baciare lo zoccolo ferrato del cavallo su cui essa incede con la faccia impietrata, fulminando con gli occhi. Anch'egli è depositario di una particella di potenza che esercita su coloro che gli sono soggetti, ma Potenza veramente degna di questo nome è per lui solo quella di cui egli è il soggetto passivo. « Veramente a posto e sicuro del fatto suo egli si sen-

tiva solo quando le bastonate le pigliava lui ». Talvolta, l'odio contro la Potenza lo tormenta con morsi occulti: colpevole sentimento di cui si purifica denunciando i ribelli. Contro di questi non prova antipatia alcuna: di fronte a loro si considera l'esecutore di una dura necessità storica. Puniti, li compiange. La storia della sua esistenza è quella del suo passaggio attraverso gli organismi sempre più vasti e complessi nei quali è andata successivamente inghiottita la sua personalità: la Scuola, la Corporazione studentesca, l'Esercito, il mondo gerarchizzato e burocratizzato degli affari. Animale gregario, ogni qualvolta si trova individuo di fronte ad individuo si disorienta e si perde.

In fondo, è un buon diavolo, capace all'occasione di sentimenti dolci ed umani, la cui preoccupazione più viva è di passare il meno peggio i giorni che gli sono assegnati quaggiù, ma è persuaso che la Potenza esiga da lui che cacci in bando idealismo e sentimentalismo e consideri la vita come cosa seria, triste, dura. E con uno sforzo di volontà egli si riveste della durezza come di una corazza, salvo a piangere sulle lagrime che fa versare agli altri e sulla tragicità del destino che di lui ha voluto fare il suo inflessibile strumento. Nell'ultimo fondo dell'anima sua egli sa bene di amare la Potenza perchè alla sua ombra può fare comodamente i suoi affari, ed essa gli toglie il fastidio di avere una individualità. La sua ammirazione per la Potenza è il precipitato di tutte le nostalgie

che gli piangono dentro per ciò che, pacifico e poltrone di natura com'è, vorrebbe essere e non sarà mai. Egli è un romantico estetizzante, che della Potenza ama il gesto ieratico e solenne e non la dura realtà di lagrime e di sangue, e cerca come può di sottrarsi ai pesi e dolori che essa gl'impone. Quest'uomo debole e pacifico per natura fa sforzi enormi per apparire ferreo, perchè tale appariva Bismarck nell'idea che egli se ne è fatta. Ciò che in Bismarck fu realtà vissuta e agita, in costui e nei suoi simili diventa gesto e posa: « soltanto adesso che dovreste averlo già superato, vi aggrappate disperatamente alla sua ombra: prima che vi accorgiate che c'è un grand'uomo, questi ha già cessato di essere grande ». Gli è che gli uomini come Teodorico vivono sempre nella Storia, nella Storia racconto e non nella Storia sforzo ed azione, scimmiottando i gesti che la Storia ha consacrato alla immortalità. Se ogni grande evento storico accade due volte, la prima come tragedia e la seconda come farsa, è tra i Teodorico che si reclutano gli attori della farsa.

In Italia, Teodorico sarebbe stato dannunziano e avrebbe seguìto il Poeta a Fiume. In Germania, vive nell'adorazione di Guglielmo II, porta i baffi fin sotto gli occhi come lui, come lui fulmina con gli occhi, ha paura del cancro come lui, ne sa a memoria i discorsi e gli sembra di averli pronunciati egli stesso (« molte volte egli anticipava il pensiero imperiale », dice velenosamente Mann),

ne fa stampare le massime sulla carta da cesso perchè gli operai v'imparino sentimenti nazionali, e, geloso del suo onore maritale, ammette alteramente che per l'imperatore farebbe un'eccezione. « Teatro, teatro di pessimo gusto ». Il giorno in cui la Potenza che l'ha in pugno barcollerà sotto i colpi di una potenza superiore e chiederà ai Teodorico borghesi il sangue per ristorare le esauste sue vene, essi, abbandonati a sè stessi, incapaci di sforzo autonomo e individuale, precipitati dal teatro nella realtà fredda della vita, s'inabisseranno in una caduta senza grandezza e senza dignità.

Al *Suddito*, romanzo della borghesia del *Neuer Kurs*, son contrapposto e complemento insieme *I Poveri*, romanzo del proletariato che quella si è cresciuta in seno come nemico. Tra le due classi un abisso d'incomprensione (« la borghesia tutta quanta, fino ai suoi più poveri componenti, è un mondo tagliato da noi, di cui non udiamo che rumori dispersi »), che l'odio soltanto ricolma e trapassa. « L'odio! Con esso tu vai a dormire e con esso ti svegli... tutti sotto l'incessante pressione dell'odio, abituati ad esso come all'aria cattiva ed al frastuono delle macchine ». Odio che viene su da un'arida e stanca invidia e si consuma in sè stesso, non lasciando altra traccia di sè che cenere amara. Odio veramente, o non piuttosto velleità di odiare? Il proletariato è troppo debole e avvilito per odiare davvero: ama troppo i beni della terra per non

credere a chiunque, anche ricco, gli prometta la felicità vicina e senza sforzo. Le speranze messianiche, donde si alimentano la forza delle austere rinuncie e la volontà di lottare fino alla loro realizzazione, trascendono la capacità del suo limitato intelletto. A chi vuol trascinarli nella lotta, i proletari ripugnano e riluttano. L'ideale è lontano e inaccessibile, e la lotta spreme lagrime e sangue. Quando il loro duce, l'operaio Balrich, che con uno sforzo di volontà si è elevato sulla sua classe ed ha dichiarato guerra al capitalismo, abbattuto da un intrigo oscuro, snervato dalle interne incertezze, capitola e ritorna alla fabbrica donde era uscito, essi gli son grati della rinuncia a combattere ed a pensare: « la Potenza — è più che opera d'uomo; è l'antichissimo ostacolo che si oppone al nostro respirare, sentire, desiderare. È la coazione che ci ributta indietro, è l'animale che noi una volta eravamo. Gli uomini che furono, in tempi remoti, se ne liberarono, e quelli che verranno se ne libereranno. Noi oggi non possiamo. Arrendiamoci ».

Del resto, val la pena di combattere? I ricchi sono anche loro infelici, vivono nell'angoscia eterna di essere espropriati; se gli altri credono in loro, essi non credono in sè stessi, e per mantenersi al potere sono obbligati a basse manovre. È questo il volto della vittoria, e val la pena di conseguirla? Al loro posto i proletari sarebbero forse migliori? Prima ancora di lottare, Balrich sente

l'inutilità della lotta e della vittoria ed una disperata nostalgia di morire. La battaglia che si combatte intorno a lui non egli la vuole, divampa da sè e lo trascina nelle sue fiamme. E dov'è l'ideale in nome del quale distruggere per riedificare? Meglio tornare alle fabbriche e stroncarsi le membra nel lavoro, che almeno procura la torbida pace del sonno pesante.

Egoismo e servilità, in alto; impotenza scossa da brividi di odio e d'invidia, in basso. Teodorico, Balrich, e attorno a loro, in *redingote* o in *blouse*, un mondo basso e meschino, incapace di slanci generosi. I borghesi: grossolani, sordidi, calcolatori, servili verso i potenti, duri verso i soggetti, irridenti con scherno grossolano o imprecanti con odio feroce a ciò che minaccia lo stato di cose che ne fa prosperare gli affari. Gli operai: sporchi, abbrutiti, incattiviti dalla miseria, cercanti nel piacere materiale asilo contro un dolore ed una noia, di cui il loro avvilimento fa sentire sempre più debolmente il morso acuto. Solo rimedio a tanti guai, il passivo rimettersi a un avvenire migliore, che, intanto, nessuno lavora a preparare. Nel fitto tenebrore, appena un pallido raggio di luce dalle figure gentili di Agnese nel romanzo di Teodorico, di Hans Buck in quello di Balrich.

Si esce da questi libri stanchi e nauseati, con nelle nari il tanfo pesante, fatto di mille confusi fetori, dei falansteri operai e l'odor grasso delle

ben provviste cucine borghesi tedesche dell'anteguerra. Mann è un'anima amara e dissolvente, che distrugge e non crea, che odia egualmente borghesi ed operai; nostalgico di un suo vago febbrile sogno di vita intensa ed esasperata, è nei riguardi della realtà quotidiana un nauseato, uno scettico, un *désenchanté* come il suo avvocato Wolfgang Buck, e di lui, non senza ragione, il fratello Thomas Mann potè scrivere: « Tutto ciò che costui pensa o scrive fu già pensato o detto da un giornale dell'Intesa ».

Donde la fondamentale falsità di questi romanzi lenti e monocromi, ove non c'è varietà nè rilievo nè sviluppo, sui quali incombe un'aria di artefatto, di meccanico, di congegnato, in cui il principio si ricongiunge con la fine, in un circolo chiuso senza movimento. Esatto e feroce, Mann non è mai veramente umano. Di Zola imita i procedimenti tecnici (specie nel *Suddito*), ma di Zola gli mancano l'incomparabile potenza di animatore di folle e quella intensità quasi ossessionante di visione, per la quale gli oggetti materiali s'ingrandiscono allo sguardo, assumono mostruose e gigantesche proporzioni e divengono così simbolo di realtà e forze ideali. Mann è incapace di percepire le masse, e quando, qua e là, specie nei *Poveri*, tenta costruire dei simboli, cade presto a terra col respiro mozzo. Artisticamente, i *Poveri* sono di gran lunga superiori al *Suddito:* abolite le mediazioni logiche, l'artista suggerisce più che rappre-

senta, procede per fulgurazioni rapide, per successive condensazioni di gruppi d'immagini, in cui avvenimenti, paesaggi, stati d' animo, fanno tutt'uno. In qualche tratto, la potenza artistica di Mann si eleva assai alto: immensi falansteri graveolenti e rumorosi, gremiti di donne discinte, di uomini sporchi, di bambini frignanti, su cui incombe un grigio cielo pieno di vento e di tristezza invernale, si levano agli occhi del lettore con forza allucinatoria.

Ma, tutto sommato, questi romanzi c'interessano più che altro come documenti psicologici del modo come la Germania della rivoluzione democratica guarda al gran colosso imperiale che la guerra ha disfatto.

VI.

MICHELE DE UNAMUNO

Una sottile vena di nostalgia percorre quel piccolo ammirabile *Fiore dei miei ricordi* (di recente tradotto da Gilberto Beccari, Firenze, Vallecchi), in cui Miguel de Unamuno rievoca la fanciullezza lontana, il tempo felice quand'egli aveva « aperta la vista alla bellezza della scorza delle cose e chiusa l'anima alla tristezza del loro midollo ». « Questo vecchio fiore dei miei ricordi mi manda, attraverso gli anni, il suo profumo »: profumo indefinito e vago, pure così dolce e penetrante, che basta a profumare tutta una vita, ad impregnarla tutta di una determinata *Stimmung* sentimentale. Una pacata dolcezza solcata di bonario umorismo è nella rievocazione che Unamuno fa di minuscoli aneddoti infantili nei quali balenò la sua prima vocazione di filologo filosofo poeta novelliere, o si affermarono per la prima volta le sue tendenze antidogmatiche anticlericali antistataliste antiprotezioniste. Ma un rimpianto acuto trema nelle pa-

role in cui ci rappresenta il mondo di miti e credenze nel quale il fanciullo vive, mondo che ha la sua morale, il suo diritto, la sua cavalleria, la sua religione, che, per essere diverse affatto da quelle degli adulti, non perciò sono meno nette e precise, non perciò hanno minore consistenza spirituale.

L'anima del fanciullo avverte confusamente la connessione fondamentale delle cose e delle creature. La sua fantasia dota di forze magiche gli esseri che lo circondano e crea un mondo, in cui forze ignote si tendono come fili fra le cose, stringendole in relazioni misteriose di cui gli adulti non hanno sospetto alcuno. Unamuno invidia al fanciullo questa potenza di giocare col mistero, questa capacità di crearsi un mondo tutto di sua fattura, in allegro dispregio della logica, questa pienezza di vita che lo fa essere talmente profondato nell'attimo che passa, che questo diventa per lui l'unica dimensione del tempo, sì che, praticamente, vive come se fosse immortale, senza che mai l'ombra fredda della morte cali ad aduggiarne l'anima. « L'intuizione fanciullesca del mondo, il santo alito della madre poesia rinfresca l'anima. Per mezzo di essa, gli uomini oppressi dal duro battagliare della vita riprendono vigore ». « E forse non c'è concezione più profonda della vita dell'intuizione del fanciullo che... prende come un giuoco la vita e la creazione per cosmorama ». Nel conservare un'eterna fanciullezza nel fondo dell'anima, su cui precipita e infuria il torrente delle impres-

sioni fuggitive, si raggiunge la vera libertà di fronte al mondo ed allo spaventoso arcano dell'essere. La vera saggezza consiste nell'esser fanciulli, cioè poeti, cioè credenti, cioè, in fondo, allucinati e folli.

Noi sorprendiamo così sul nascere gli elementi di quella concezione del mondo e dell'uomo che Unamuno ha esposto nelle sue due opere capitali: *Del sentimento tragico della vita* e *Vita di Don Chisciotte e Sancio.* Su queste due opere il *Fiore dei miei ricordi* proietta vivissima luce, e c'invoglia a rileggerle con quella maggiore intelligenza che ci viene dal veder chiaro nella loro genesi spirituale. Quale sia il significato intimo di queste opere strane e affascinanti, la terribile esperienza della guerra mondiale ci aiuterà a comprenderlo a fondo.

Sebbene Unamuno abbia studiato con particolare amore la letteratura greca, sarebbe difficile immaginare opere che più di queste si allontanino dallo spirito classico, inteso come spirito di finitezza, di ordine, di euritmia. Pure, dallo studio dei greci questo almeno Unamuno ha imparato: a non riporre il pregio dell'opera d'arte nella novità della materia, o, come oggi suol dirsi, della trovata. I tragici greci toglievano gli argomenti dei loro lavori da miti e leggende della religione popolare, senza portare mutamenti sostanziali nella materialità della favola, e tutto lo sforzo d'arte concentravano

nell'elaborazione formale di quella materia tradizionale identica per tutti. Similmente, Unamuno ha accettato la favola di don Chisciotte quale Cervantes l'ha narrata, senza mutarla di una lettera, ma, con procedimento di sorprendente originalità, ha contrapposto la creatura al creatore, don Chisciotte a Cervantes, e dove questi aveva trovato argomento di risa e di beffe alle spalle del povero hidalgo della Mancia, egli scopre un motivo di glorificarlo e di proporcelo a modello. « Don Chisciotte e Sancio nacquero perchè il Cervantes narrasse la loro storia ed io la spiegassi e commentassi; il Cervantes nacque per narrarla, e per spiegarla e commentarla nacqui io ». Unamuno è *Chisciottista,* « il che vuol dire una cosa molto differente e perfino opposta a *Cervantista* ». In una parola: Unamuno ha rifatto da cima a fondo il *Don Chisciotte,* strano rifacimento dove la lettera è, insieme, del tutto identica ed opposta a quella della redazione cervantesca.

Elogio della follia, avrebbe potuto a buon diritto intitolare Unamuno l'opera sua. In Don Chisciotte egli glorifica il cavaliere della fede, « che ci rende savi con la sua pazzia », che, se perse il senno, « per nostro bene lo perse; per lasciarci eterno esempio di generosità spirituale ». Egli credè che la bellezza fosse verità, che l'ideale fosse reale, « lo credè... con fede generatrice di opere... e, al solo crederlo lo fece essere verità ». Così divenne cieco e sordo al mondo della realtà sensibile,

e per coloro che in questo mondo vivono profondati fu pazzo. In preda alla sua pazzia non cercò profitti passeggeri, ma eterno nome e fama: sottomise sè stesso alla memoria che di lui sarebbe rimasta, asservì il don Chisciotte reale al don Chisciotte ideale, all'eterna idea di don Chisciotte. E c' insegnò che quel che conta non è quel che *siamo*, ma quel che *vogliamo* essere, e che uomini degni di questo nome si è quando vogliamo essere più di quel che siamo, più che uomini, come più che uomo volle essere Adamo, che aspirò ad uguagliarsi a Dio. La sua ansia di gloria fu la forma sotto cui gli si proiettò alla coscienza la sua disperata nostalgia d' immortalità. Questa sete e frenesia di divinità egli incarnò in una donna, Dulcinea del Toboso, chè tutto ciò che l'uomo fa è fatto in omaggio di un uomo, meglio ancora di una donna, e Dio stesso non riusciamo a immaginarlo se non come uomo infinitamente idealizzato.

Senza fermarsi a calcolare le condizioni in mezzo alle quali avrebbe operato, nè gli ostacoli che sarebbero sorti sul suo cammino, il Cavaliere della fede si mosse pel mondo spinto da un gran vento di bontà, a raddrizzarvi torti e ripararvi ingiustizie. Non aveva sistemi sociali da far trionfare: andava alla ventura, seguendo la voce che gli dettava dentro. E il fuoco della sua fede era sì ardente, che dissolveva il mondo esteriore ostile e beffardo, e ne faceva sorgere un altro conforme alle belle stravaganze di cui aveva piena la mente.

Vedeva giganti dov'erano mulini, eserciti in marcia dov'erano branchi di pecore, la divina Dulcinea dov'era una povera contadina? Vuol dire che la luce ideale che gli splendeva dentro, traboccando al di fuori, idealizzava la realtà bruta e opaca. E poi, se Sancio vede mulini dove don Chisciotte vede giganti, perchè Sancio dovrebbe aver ragione e don Chisciotte torto? La visione di don Chisciotte è tanto reale quanto quella di Sancio; e se da essa scaturiscono nobili decisioni e audaci prodezze, essa è anche più vera di quella di Sancio, non essendoci altro criterio per distinguere il vero dal falso che questo: è vero ciò che dà vita, falso ciò che dà morte; è vero ciò che alimenta ansie generose e produce opere feconde, falso ciò che genera sentimenti abietti e soffoca nobili impulsi. « Verità è ciò che fa vivere », cioè agire. « Quel che chiamiamo realtà, è qualcosa di più di un'illusione che ci spinge all'azione e produce delle opere? L'effetto pratico è l'unico criterio valevole della verità di qualsiasi visione ». Ma non « ci può essere chi sia spinto all'azione da manifesta illusione e raggiunga pur tuttavia il suo scopo?... in questo caso, tale illusione è la verità più genuina ». Perciò la volontà domina l'intelligenza, e la *cardiaca*, scienza del cuore, ha il passo sulla *logica*, scienza dell' intelletto astratto.

« Solo esiste ciò che esercita azione ». Don Chisciotte stesso, in quanto esercita azioni di vita su quelli che lo conoscono, è più storico di tanti uo-

mini di carne e d'ossa, che nulla generano intorno a sè. Il così detto personaggio di fantasia non è, a modo suo, meno reale, può esserlo, anzi, di più, dell'essere di carne e d'ossa nel cui cervello ebbe vita: una volta nato, s'impone al suo stesso autore, al quale può restarne oscura la natura profonda (come a Cervantes quella di don Chisciotte), e si può pensarlo in condizioni diverse da quelle in cui il suo autore primamente lo pose (come ha fatto lo stesso Unamuno con i personaggi del mito di Fedra).

E la potenza della fede, che vivifica e idealizza tutto ciò che tocca, si prova anche da questo: che, a poco a poco, essa travolge nel suo gorgo anche gli ostacoli che si parano sul suo cammino. Sancio, l'uomo della saggezza volgare, crede e dice che il suo padrone è pazzo, e, nondimeno, l'ama, l'ammira, non se ne sa staccare, crede alle sue promesse, e mostra così di essere più pazzo di lui. Anch'egli, dunque, è, a suo modo, eroe, poichè « non è meno eroe chi crede nell'eroe di quello che non sia l'eroe stesso ». E se don Chisciotte ha bisogno di Sancio perchè la fede si alimenta della fede che crea intorno a sè e più se ne dà agli altri più cresce in chi la dà, anche Sancio ha bisogno di don Chisciotte e un po' alla volta si chisciottizza anche lui, chè la fede è contagiosa. E che importa che don Chisciotte sia vinto? Ciò che conta è l'animo con cui si scende in lotta e non l'esito della lotta, e quell'animo non fu vinto mai. L'idea creata

dalla fede ed alla quale ci siamo votati sopravvive alla sconfitta, e trionferà per la sconfitta stessa dei fedeli che ne sono stati i testimoni.

Se vogliamo comprendere il significato intimo di questo *elogio della follia*, applichiamo ad Unamuno il procedimento stesso da lui applicato a Cervantes: distinguiamo ciò che don Chisciotte fu per sè, dinanzi alla sua coscienza stessa, da ciò che è per Unamuno. Don Chisciotte crede alla realtà delle visioni che gli passano per la mente: il mondo di allucinazioni nel quale vive lo ha, sì, creato lui, ma non sa di averlo creato, esso ha per lui tanta consistenza obbiettiva, quanta ne ha per Sancio il mondo nel quale questi si muove. E dato il mondo nel quale don Chisciotte crede di vivere, le sue azioni sono perfettamente coerenti e intonate alle leggi di quel mondo. Don Chisciotte non ha alcuna coscienza di essere venuto a negare un mondo ed a crearne sulle rovine di esso uno nuovo di zecca. Ma Unamuno sa che don Chisciotte è pazzo, che il mondo nel quale vive non ha realtà fuori della sua immaginazione, e, nondimeno, lo esalta e glorifica. Perchè? Per l'ideale di bontà che splende alla mente del Cavaliere e lo muove pel mondo in cerca di torti da riparare e d'ingiustizie da raddrizzare? No.

Unamuno ammira e invidia don Chisciotte perchè, nato in un mondo che rinserrava in confini estremamente angusti la sua volontà di vivere e di

agire, il Cavaliere seppe con la violenza dell'entusiasmo rovesciare tutti gli argini che quel mondo gli alzava contro e crearsene un altro tutto di sua fattura, in cui la sua volontà di agire potesse liberamente traboccare. L'odio e il disgusto di Unamuno contro il mondo nel quale egli stesso è condannato a vivere, mondo della scienza esatta e della società stabilmente organizzata secondo i dettami della saggezza volgare asservita ai comodi del corpo, mondo utilitario ed economico che sembra soffocare senza rimedio le individualità riboccanti e vigorose e toglier loro ogni possibilità di espandersi e trionfare, è sì grande, che, se non c'è altro rimedio per liberarsi dalla pressione di quel mondo, per rompere la camicia di forza della saggezza plebea con la quale ci riduce all'immobilità, ché diventar pazzi, ebbene, egli grida, ben venga la pazzia se, grazie ad essa, ci sarà concesso di sfrenarci a nostro piacere. Se la saggezza è causa di accomodamento, cioè di stasi, e la follia soltanto consente di agire senza freni nè regole, come l'impulso detta dentro, ebbene la follia e l'assurdo valgono più della saggezza e del buon senso.

E che importa che l'eroe non abbia piani da attuare, sistemi sociali da realizzare? Egli non viene già per portare la felicità in terra, ma per volere, per agire, per sconvolgere come una tempesta le acque stagnanti del mondo che lo circonda, per destare nelle moltitudini dei Sancio ansie generose, inquietudini perpetue, nostalgie indefi-

nite. Verso quale termine l'eroe vuole portare al suo seguito i Sancio che egli ha strappati di casa, separati dalle mogli e dai figli e trascinati pel mondo in cerca di avventure? Verso nessun termine ultimo e definitivo, nel quale lo spirito, raggiuntolo, debba immobilmente posare per l'eternità. Ciò che lo spirito vuole qui non è già la conquista ed il possesso di una mèta, qual ch'essa sia, e sia pure il riposo eterno nel seno di Dio. È l'ansia perpetuamente insoddisfatta e perpetuamente rinascente, è il lavoro incessante, è l'azione senza tregua, è il moto infinito, è il divenire eterno, è l' ebbrezza dell' ascendere verso una mèta che, più si sale verso di lei, e più dilegua nelle profondità dei cieli.

L'opera di Unamuno è una disperata invocazione all'azione, qual ch'essa sia, purchè azione, movimento, irrequietezza. E se per agire bisogna abbracciare l'illusione la pazzia l'assurdo *con la piena coscienza che sono assurdo pazzia illusione*, ebbene si abbracceranno. In ciò la differenza tra Unamuno e don Chisciotte: don Chisciotte è pazzo e non sa di esserlo; Unamuno, pur di muoversi liberamente pel mondo, dando *lanciate magnanime di luce* a destra e a sinistra, si fingerebbe pazzo sapendo di esser saggio. Don Chisciotte vuole, sì, agire, ma la sua azione è determinata e precisa, coerente al mondo nel quale crede di vivere: Unamuno vuole un'azione purchessia, purchè azione, vuole l'azione in generale.

In Unamuno tocca il punto culminante quella *religione dell'azione* per l'azione, del movimento per il movimento, del divenire per il divenire, che si andò a poco a poco elaborando per tutto il secolo scorso, e che è la vera religione della società capitalistica che in quel secolo celebrò i massimi trionfi. Per Unamuno essa è religione nel senso più stretto della parola: il Dio che egli adora è l'uomo in quanto non *è*, ma *vuole* eternamente essere, in quanto è slancio di vita che agisce sempre, si muove sempre, ascende sempre, e non posa mai. Il suo stile ha l'andamento raziocinativo e oratorio insieme, l'ardore sotterraneo e cupo, il furore concentrato e violento, dei grandi predicatori e mistici spagnuoli del Seicento, dei quali egli ha ereditato lo spirito. Egli è il *mistico dell'azione*. Egli ha la *follia dell'azione*, come Paolo aveva la *follia della croce*. Egli si abbraccia a don Chisciotte e vive e si muove con lui, come Paolo si crocifigge in Gesù e in lui vive e respira. Per lui, il vero Cristo dell'epoca contemporanea è don Chisciotte, e il *chisciottismo* dev'essere anche oggi, come già fu nel passato, la religione della Spagna.

È ciò che fa il fascino artistico e lo straordinario interesse storico e documentario delle sue opere. La *religione dell'azione per l'azione* era la religione della borghesia intellettuale venuta su prima della guerra mondiale. Questa religione assumeva forme e colorazioni diverse secondo i di-

versi climi spirituali. Ma, forse, solo nel *chisciottismo,* nel misticismo baccantico della follia preferita alla saviezza perchè condizione di azione, essa appare allo stato puro. Questo stato d'animo covava nel sottosuolo di Europa come una lava che tanto più cresceva di temperatura e tensione, quanto più forte era la pressione degli strati sociali sovrastanti bene assestati che le impedivano di traboccare. A un certo punto, nel fatale luglio 1914, nel suolo di Europa si produsse una fessura. Attraverso di essa, dalle viscere della terra, quella lava si precipitò a fiotti, inondando e bruciando il mondo intero.

La guerra mondiale, che tutti aspettavano, cui tutti si preparavano, ma che, in fondo, tutti temevano, scoppiò per una fatale concatenazione di eventi che nessuno volle con conscio e riflesso volere. Ma si deve appunto alla religione dell'azione, al *chisciottismo* che i Sancio Panza della piccola e media borghesia covavano in corpo nel fondo oscuro dei loro uffici a cartoni verdi e delle loro botteghe, se essa assunse presto un ritmo d'implacabile furore, e continuò sino allo sterminio dell'Europa e della civiltà contemporanea.

VII.

ALFREDO PANZINI

Fin dal suo primo volume, *Il libro dei morti*, pubblicato una trentina d'anni fa, Alfredo Panzini ci si fa innanzi con la fisionomia di un artista di transizione, maturato in un tempo che ha visto consumarsi la lenta ruina delle vecchie credenze e nulla ha trovato da sostituir loro. Il reale e l'ideale hanno consumato in Panzini il loro divorzio, senza possibilità di riconciliazione. L'ideale gli appare straniato dalla realtà, perduto in una lontananza remota, dove l'insegue il sospiro nostalgico dell'artista, che non sa consolarsi della morte dei vecchi dëi, del tramonto delle vecchie fedi, nelle quali l'uomo una volta posava tranquillo e sereno. Un rimpianto sottile gonfia il petto di Panzini quando pensa al riposato vivere delle vecchie civiltà patriarcali, raccolte intorno al domestico focolare, non tormentate da crisi di coscienza, cui le credenze degli avi offrivano una soluzione bella e fatta per i pochi problemi che la vita presentava

loro, e onore virtù fede coniugale amor filiale non erano parole irrite e vane, l'eroico era il quotidiano, ed ai mali della terra sorrideva la speranza di una riparatrice giustizia nel cielo.

Tutto ciò non è più e non tornerà più mai. Ma a Panzini manca la forza di reagire con furore alla realtà arida e ingrata che gli freme dattorno, o di sequestrarsi del tutto da essa per imprigionarsi in quel mondo scomparso, dandogli nuova vita con la violenza della sua volontà di credervi. Opaca ed angusta com'è, la realtà della vita moderna irresistibilmente lo attira. Sì, ogni dì più lo spirito fugge dal mondo e la società scivola verso la materia. Ogni dì più la civiltà industriale prepara l'avvento delle grandi masse sorde ad ogni voce che non sia quella dell' individuale interesse, cieche ad ogni lume d' ideale. L'ascensione delle classi lavoratrici? Il trionfo della democrazia? Il progresso? Non c'è progresso in politica: tutto si riduce a un eterno esci di lì, ci vo' star io. « Tutta qui, tutta qui la gran novità che reca il sole, quest'enorme pendolo che regola l'enorme balocco del mondo ». E, anche volendo, per chi parteggiare? I borghesi, in fondo, valgono i proletari, e tutte le rivoluzioni del mondo non cambiano la natura umana. Del resto, gli uomini non fanno eccezione alla legge comune della natura. Sotto il velo iridescente dell'idillio si cela il lavorìo cupo dell'eterna fabbrica della vita, e lo stesso uccelletto su cui versiamo lagrime quando lo vediamo infilato

allo spiedo sbarcava il lunario togliendo la vita a miriadi di creature non meno di lui attaccate all'esistenza. Una catena eterna di divorati e di divoratori, ecco la natura: e, forse, meglio era non nascere. Un rivoluzionario sul serio apparve, sì, un giorno sulla terra, e predicò la rinuncia e l'amore: rivoluzionario vero, chè il punto d'appoggio alla sua rivoluzione lo cercava non nella terra, ma fuori di essa. Perciò lo misero in croce e, morto, non ebbe seguaci. Triste, malinconica cosa è, certo, la vita: pure di rinunciarvi non si ha forza. « Troppo sole ha la vita per adattarsi alle tenebre! ». Ha un bel deluderci e fuggirci: noi l'amiamo, ci abbranchiamo ad essa con ugne d'acciaio. Il suo intimo vuoto ci spaventa, ma uno spavento più grande ci fa l'abisso gelido in cui andremmo a cadere rinunciandovi. Quando il cuore è contrito per l'urto contro la realtà opaca e bruta, uno sguardo alla natura ci rinfresca, ci rasserena, ci consola.

In questo continuo oscillare tra il rimpianto di un ideale che sa dileguato per sempre e l'amore di una realtà che, quando le apre bene in faccia gli occhi, lo respinge lontano e gli mette addosso una smania, un cruccio, un'insofferenza illimitata, l'atteggiamento fondamentale di Panzini, « l'amorevole e costante contraddizione » legata alla sua esistenza, di cui si confessa nel più bello dei suoi libri. Teniamo presente ciò, e capiremo perchè questo artista, nella cui voce trema un continuo rimpianto elegiaco per le antiche fiabe svanite, sia

lo stesso che meglio di ogni altro ci fa sentire la dolcezza, oserei dire la poesia, di un pranzo ben cotto, innaffiato da un vino generoso. Nella coesistenza di queste due anime in un sol petto è, non dirò il dramma (chè dramma esige sviluppo, e Panzini non tenta nemmeno di uscire da quella contraddizione), ma la sofferenza di Panzini, la radice ultima di quella sua diffusa irrequietezza, che non gli fa trovar pace, che vela di lagrime le sue gioie più pure e più piene. Non è senza un perchè che i suoi libri migliori sono racconti di vagabondaggi senza mèta nè scopo per le terre d'Italia. È nel viaggiare per le campagne e per le città onuste di passato del nostro paese che le due anime che gli si divincolano in petto trovano la maggiore soddisfazione. L'ideale? Eccolo là, nelle torri, nelle mura, nelle vie, nei campi, su cui tanto fiume di storia e di gloria passò per dileguare lontano col suo strepito d'armi, col suo tinnire di cetre. La realtà? Eccola là: nella vita oscura e quotidiana che oggi si conduce in quelle città del silenzio, in quelle campagne lavorate da plebi che tutto ignorano del passato glorioso, nè d'altro smaniano che di sedersi alla tavola dei signori.

La sua sensibilità acuta gli dà orecchi per ogni più vago richiamo delle cose esteriori, gli consente di gustare i sapori delle cose più umili e ingenue, ma gli vieta di mettere stabilmente radice in niun punto della terra. Panzini è condannato a non trovar mai equilibrio, chè il suo equilibrio è appunto

in questo lieve e perpetuo oscillare tra l'idillio e la realtà. I fatti, gl'intrecci delle sue novelle e dei suoi romanzi non hanno valore logico e narrativo, non obbediscono a leggi di sviluppo e di coerenza, e sotto umili e piane apparenze hanno della parabola e dell'allegoria. I personaggi, quando non sfumano nel tipico e nel simbolo, sono sempre lui, non sono altri che lui, nel doppio aspetto dell'anima sua, sono le sue ironie, le sue malinconie, le sue insofferenze, i suoi tormenti, le sue insoddisfazioni. Ciò si vede in modo tipico in *Santippe*, dove Socrate e Santippe non sono che lo stesso Panzini sotto la doppia specie dell' ideale e del reale. I due protagonisti del bizzarro racconto, in fondo, non possono far senza l'uno dell'altro. Socrate, in cuor suo, trova che Santippe non ha torto a rimproverargli di mandare in malora la casa per insegnare agli uomini a diventar belli e buoni, e perciò ne sopporta in pace le bizze ed i rimproveri; Santippe si sente mancare quando le ammazzano quel pover'uomo, che essa compatisce, sì, come un insensato, ma che anche ama e, in cuor suo, ammira.

Un artista di cui l'atteggiamento fondamentale di fronte al mondo e alla vita è quello che ci siamo sforzati di tratteggiare brevemente è condannato a camminare sul taglio di un rasoio, col rischio continuo di perdere l' instabile equilibrio in cui sono la sua forza e la sua originalità. Per quanto scriva sempre in prosa ed il più delle volte in forma narrativa, Panzini è essenzialmente un

poeta, un lirico, un elegiaco. Quando le sue due anime riescono a fondersi in un amplesso, allora sgorga dalla sua penna una fonte di dolcissima armonia, di poesia sottile e squisita. *La lanterna di Diogene* è il libro in cui Panzini ha trovato tutto sè stesso e dato tutta intera la misura della sua arte. C'è in quelle pagine melodiose qualcosa che sfugge totalmente all'analisi e rimane come un *caput mortuum* nelle mani del critico ed in cui consiste, per altro, il fascino di quella prosa. La natura si fonde con le visioni della storia e della poesia; la poesia e la storia diventano paesaggio naturalistico. L'idillio ed il realismo si congiungono in una sintesi indicibile, in cui l'idillio sparge della sua luce fuggevole, della sua malinconia lieve, della sua lontananza spirituale i quadri della vita reale, mentre il realismo colora dei suoi colori dolci e forti insieme la pallida vaporosità dell'idillio. Ne nasce una prosa di una musicalità remota e vaga, inquieta e tremante: un' armonia cromatica a sprazzi alternati di luce e di ombra, che sembra ogni momento sia lì lì per rompersi e, invece, continua ininterrotta, dando allo spirito un sottile diletto quasi sensuale. L'animo si abbandona con delizia alla corrente di quella prosa che si snoda e si annoda con facilità ed agevolezza meravigliose, il cui fascino non è nella preziosità delle parole che son sempre umili e quotidiane, non nello sfacciato accumulo dei colori e dei barbagli, ma tutto e solo in uno snello organismo sintattico, in una

sua castità e purezza interiore, in un suo luccicante tremolare come di ruscello ai primi fuochi dell'alba, in una sua giusta lontananza dall'ardore violento della passione, onde la luce che questa riverbera sulla visione del poeta rischiara e non riscalda. Prosa veramente classica, tutta lirismo misurato, tutta fremito contenuto, derivante in linea retta dalla divina musica dell'*Elogio degli uccelli*, prosa leopardiana di cui una febbre sottile ha disfatto la marmorea compostezza e sparsole sul volto un elegiaco ed immateriale pallore.

L'instabile equilibrio raggiunto nella *Lanterna* era troppo fragile per potere a lungo durare. L'artista doveva romperlo non foss'altro che pel fatto d'insistervi troppo, perchè tutto il suo mondo era lì. Nostalgia di un vago ideale che egli non sa definire con precisione, attrazione verso una realtà colta e gustata nei suoi tratti esteriori e superficiali: Panzini è tutto qui, ed è troppo poco per cavarne molti volumi. Il suo umorismo raramente discende in profondità; la sua visione della vita è vaga indistinta monocroma, senza aderenza ai vari e multiformi aspetti di essa. Tanto l'ideale come il reale gli appaiono da lontano, in una visione semplicistica e schematica, cui solo un sottile lirismo impedisce di cadere nella banalità. I motivi del suo umorismo sono estremamente vaghi ed elementari: è un umorismo di temperamento e non di riflessione e, come tale, privo di articolazioni e facile ad esaurirsi.

Già nel *Viaggio di un povero letterato* la melanconia dell'artista si fa più fitta e grave, più breve ed amaro il suo riso. Sensibile come pochi al mutarsi dell'ambiente intorno a lui, Panzini ha sentito in quei torbidi anni che precorsero la catastrofe mondiale il mondo farsi più arido più secco più duro, e nella cecità universale ha visto sull'orizzonte di Europa salire neri fantasmi che cercavano la guerra. Scoppiato il conflitto europeo, discesa l'Italia nella lotta immane, egli fece sua l'ideologia intesista della guerra per il diritto e per la libertà contro la Germania militarista e meccanista (*La Madonna di mammà*). Contro la Germania Panzini aveva una vecchia ruggine, avendo sempre odiato in essa la nemica di Roma e avuto in uggia il suo materialismo. Perciò la sua tedescofobia fu sincera, mentre non sappiamo quanto sincera e profonda fosse la sua intesofilia. In ogni modo, se anche sincera, ciò che è successo a Versaglia deve avergliene tolto di testa fin l'ombra.

Dopo di allora, Panzini non è più lui. L'uragano che gli soffia attorno, e di cui egli, che non è nè storico nè pensatore, non sa rendersi chiara nè l'origine nè la legge nè la direzione nè la necessità, non gli lascia più posa. Questa realtà che muta con rapidità vertiginosa intorno a lui, assumendo di volta in volta gli aspetti più strani e terribili, lo attira e respinge, insieme, come un abisso. Tra il 1918 e il 1921 anch'egli, come tanti, crede all'imminenza della rivoluzione proletaria, sente crollare

a una a una le ultime ideologie della classe borghese e venir su nuove genti di cui il suo occhio non sa penetrare l'animo chiuso e feroce, sente soffiare la tempesta dell'odio e del furore, e ne è spaventato e ne lagrima e geme. Vi è nel suo pensiero come uno smarrimento doloroso, come un'accoratezza diffusa, che si rivela nella frammentarietà febbrile della sua prosa: *Il diavolo nella mia libreria* e *Il mondo è rotondo* ne sono un documento insigne. Vengono gli anni della riscossa borghese e nazionalista, ed egli scrive *Il padrone sono me.* Lo sbalordimento per l'improvviso affacciarsi ad abissi mai veduti quando pareva imminente la fine del mondo è cessato. L'esperienza ha smorzato i brividi e gli schianti, ha steso un velo di delusa ironia più amara che tragica, ha generato la sfiduciata certezza che il mondo va avanti lo stesso. L'ottimismo rinasce con rassegnazione. L' Autore finisce col non credere più a nulla, nemmeno agli antichi valori.

Tutto mutando intorno a lui, tutto lo attira, tutto lo interessa, tutto lo meraviglia, tutto lo inquieta, ed egli si occupa di tutto, scrive di tutto, ma non avendo nessun saldo centro interiore di riferimento, nessun saldo organismo interiore di valutazione, è penoso seguirlo in questo febbrile andare in su e in giù del suo pensiero, che non trova mai un punto dove fermarsi, e che, più che pensiero, è un angoscioso balbettio dissimulato sotto le apparenze del sorriso, quando, a dirittura, non

è una trascrizione fotografica della realtà che tenta spacciarsi per ripensamento umoristico di essa. Ne nasce sull' insistenza monotona di un immobile fondo moralistico un pullulare di figurette e di episodi minuti. E accentua le sue nostalgie provinciali; di contro alla donna moderna frusciante di sete, lustra di belletto, rievoca la donna antica *quae domi mansit lanam fecit;* esalta la campagna di contro alla città, le antiche costumanze di contro alle nuove, la solitudine e la tranquillità di contro al tumulto della vita intensa.

In pari tempo cresce per lui l'importanza della donna, finchè questa diventa il centro del suo mondo, non dirò di pensieri, ma d'interessamenti, d'impressioni, d'insofferenze (*Io cerco moglie*). La donna diventa per lui il simbolo di quella forza demoniaca senza di cui il mondo è un deserto sterile, ma che spezza lo slancio dell'uomo verso il cielo, che fa bella e piacevole e, insieme, angusta e vile la vita. Nella trasformazione di essa, come in uno specchio fedele, egli percepisce la trasformazione vertiginosa del mondo attorno a lui. A questo mondo egli si sente ogni dì più fatto lontano, e l'antico sorriso gli si spezza in un doloroso singhiozzo. E crescono le sue nostalgie per un passato che più non torna. E pure di questo mondo moderno che lo affascina con la vertigine di un abisso egli non saprebbe fare a meno. I superficiali credono a un Panzini reazionario e cattolico, anelante a tornare all'ovile di Santa Madre Chiesa.

Ma Panzini è destinato in eterno a non avere la fede, quella fede soda e piena che è sostanza di cose sperate ed argomento delle non parventi, ed a consumarsi nella sterile e vana nostalgia di essa.

VIII.

LUIGI PIRANDELLO

« Quando uno vive, vive e non si vede. Orbene, fate che si veda, nell'atto di vivere, in preda alle sue passioni, ponendogli uno specchio davanti: o resta attonito e sbalordito del suo stesso aspetto, o torce gli occhi per non vedersi, o sdegnato tira uno sputo alla sua imagine, o irato avventa un pugno per infrangerla; e se piangeva, non può più piangere; e se rideva, non può più ridere, e che so io. Insomma, nasce un *guaio* per forza. *Questo guaio è il mio teatro* ».

Così, in una recente intervista, Luigi Pirandello caratterizza l'ultima maniera del suo teatro, che, perciò, in omaggio all'intenzione dell'Autore, ci consideriamo autorizzati a chiamare il *Teatro dello Specchio*. Traducendo in chiari e distinti concetti il linguaggio imaginoso e sensibile di Pirandello, ne risulterà che la mèta cui il *Teatro dello Spec-*

chio aspira è di obbiettivare drammaticamente la trasformazione profonda che si opera nell'animo di un uomo quando la situazione nella quale egli è per anni vissuto senza averne coscienza gli si rivela di colpo in tutta la sua spietata e terribile nudità, ed egli è finalmente per sè stesso ciò che, senza saperlo, fino allora è stato per gli altri e che, all'occasione, gli altri han creduto che fosse per sè. Questo fulmineo trapasso dalla vita inconscia e cieca alla consapevolezza della vita, dall'essere alla coscienza dell'essere, e, per parlare in linguaggio fichtiano-hegeliano, dall'*essere in sè* all'*essere per sè,* è uno schianto fulmineo, una laceratura violenta nella continuità dell' evoluzione spirituale, uno iato nella trama della vita psichica. Posto dinanzi allo specchio che gli rimanda con fedeltà feroce la sua immagine, l'uomo dice a sè stesso: — questo sono io! — Ma nell'atto medesimo in cui così dice, il *sono* diventa *ero,* il presente dilegua nelle tenebre del passato, colui che così parlava balza a un piano di vita superiore donde guarda il mondo con occhi nuovi, e nell'io di ieri, ormai fatto estraneo, ributtato lontano come la morta spoglia di un serpe, non riconosce più sè stesso. Gli è per questo che i grandi metafisici germanici sopra nominati videro nel sapere, nella riflessione, nella coscienza la potenza che nega e respinge tra le ombre del passato l'essere inconsapevole e muto, e che, di contro a questo, appare come la forza di negazione, come il non-essere, come l'essere che

dice di no, donde in eterno pullula e germina una nuova e superiore vita (1).

Offrire al pubblico l'esperienza scenica del totale capovolgimento di un mondo interiore prodotto dalla subita irruzione della luce della consapevolezza nelle tenebre dell'incoscienza è, certo, problema difficilissimo a risolvere, ma degno di tentare l'alto e vigoroso ingegno di Luigi Pirandello. In che modo egli lo abbia posto e risoluto, si può vedere dalle sue due ultime commedie: *Tutto per bene* e *Come prima, meglio di prima*, che tanto successo hanno avuto presso i pubblici italiani e tanto clamore di discussioni hanno levato al loro apparire.

Richiamiamone per sommi capi la trama. In *Tutto per bene* Pirandello immagina un povero uomo, Martino Lori, consigliere di Stato, vedovo da sedici anni, assorto nel culto amoroso della moglie scomparsa. Gli rimane una figlia, Palma, venuta su affidata alle cure di un intimo amico e protettore di Lori, il senatore Manfroni: è questi che le trova marito, che le costituisce la dote. Son tanti i benefici che Palma riceve da Manfroni che Lori non si stupisce, se anche se ne addolori, che la fanciulla riversi sul benefattore tutto il suo affetto e per lui non serbi che le briciole. Ma ecco di colpo,

(1) Cfr. il mio libro *Teoria del Pragmatismo trascendentale* (Torino, Bocca, 1915), pp. 299 e segg.

per una parola sfuggita a Palma, il mondo nel quale Lori viveva gli si rovescia dalle fondamenta, ed egli appare a sè stesso quale gli altri lo vedevano e quale credevano che fosse per sè medesimo. Manfroni fu amante della moglie di Lori ed è il padre di Palma. E Manfroni e Palma e il marito di Palma e tutti i conoscenti han sempre creduto che Lori sapesse e che chiudesse gli occhi sulla sua vergogna soltanto per trarre dalla protezione di Manfroni vantaggio nella carriera. E Lori deve riconoscere che la sua cecità fu così colossale da rendere impossibile credere alla sua buona fede, e che tutti lo trattarono sempre — ora lo vede chiaramente — con tanto disprezzo che non fu certo colpa loro se mai egli aperse gli occhi. Oh, certo, nulla essi fecero per celargli la verità! Lo specchio che gli è stato messo sotto gli occhi gli proietta l'immagine del turpissimo essere che egli è stato per lunghi anni agli occhi degli altri, onde ne rabbrividisce di orrore e di nausea. Ma Palma si fa a consolarlo: ella, suo marito, Manfroni sono essi adesso a sapere che egli non aveva mai saputo. Anche per essi è accaduta una rivoluzione profonda: ai loro occhi, Lori è ormai degno di stima e di pietà. E allora? Non v'è altro da fare che continuare, almeno in pubblico, la vecchia commedia. È la sola via di uscita, e Lori, annientato, vi s'incammina sostenuto dalla pietà di Palma. *Tutto per bene.*

Più ancora che in *Tutto per bene* lo specchio spiega la sua malefica potenza in *Come prima, me-*

glio di prima. Disgustata delle turpitudini che suo marito Silvio pretendeva imporle, Fulvia fugge di casa. Discende ad uno ad uno i gradini del vizio, e turpitudini ne apprende sino a diventarne maestra. Dopo tredici anni dalla caduta, non reggendo più all'orrore di quella vita, tenta suicidarsi, ma si ferisce soltanto, e Silvio, accorso al suo capezzale, la strappa miracolosamente alla morte, grazie alla sua scienza chirurgica. Rinata alla vita, Fulvia si dà a Silvio o si lascia passivamente prendere da Silvio (la cosa non è chiara) e diventa madre. L'annuncio di questa maternità muta in Silvio propositi e sentimenti: Fulvia rientrerà in casa, ma, poichè a Livia, loro prima figlia, si è detto da tredici anni che sua madre è morta, vi rientrerà come seconda moglie col nome di Francesca. Rientrata nella casa che fu sua, Fulvia si accorge con spavento ed orrore che ella è veramente morta per sua figlia e che nulla omai può più farla rivivere nel cuore di questa. L'immagine della morta, dipinta a Livia come una santa, è così in alto, così lontana e irraggiungibile, che nulla Fulvia può contro di lei. Livia non è più figlia sua, è figlia di quell'*altra* Fulvia, che con la Fulvia di ora non ha niente in comune. Anche qui lo specchio, Livia, rimanda a Fulvia l'immagine di sè quale la vedono gli altri e qual'essa non si vedeva prima di ora: un'avventuriera capace di tutte le turpitudini. E più Livia respinge con ribrezzo l'amore di Fulvia, più questa si attacca alla bambina che ha avuto da Silvio e che

questa, sì, veramente è figlia sua, della Fulvia che ella è ora, nella realtà concreta della sua vita attuale. Un giorno Livia grida a Fulvia tutto il suo disprezzo e insulta la bambina. Allora Fulvia, in uno scatto irrefrenabile di rivolta, grida: — Se questa bambina è figlia di una donnaccia, sappi che questa donnaccia sono io, tua madre, e che anche tu sei figlia di una donnaccia! — E lascia la casa e colei che, ormai, non è più figlia sua, e va in giro pel mondo *come prima*, anzi *meglio di prima*, perchè ora porterà seco la creatura della sua carne e del suo amore.

Queste commedie hanno levato al loro apparire alti e discordi clamori di critiche, e chi le ha celebrate come inauguratrici di una nuova e superiore fase dell'arte pirandelliana; chi, al contrario, ha trovato che non differivano in nulla, nè in bene nè in male, dagli antecedenti prodotti di essa. Hanno torto e gli uni e gli altri. Sono d'accordo con questi nell'escludere che il *Teatro dello Specchio* segni una fase di sviluppo nell'arte di Pirandello, ma accordo a quelli che esso ha carattere e significazione insoliti nell'opera del fecondo scrittore siciliano. Il *Teatro dello Specchio* sembra a me lo *sviluppo* no, ma *l'esasperazione*, certo, degli elementi costitutivi dell'arte pirandelliana, che in esso appaiono in tutta la loro essenziale nudità.

Pirandello è umorista, e l'umorismo, secondo egli stesso lo definisce, dissocia gli elementi che

l'arte seria fa convergere in una sintesi, stacca il reale dall' ideale, e dissolve questo in una verità brutta e meschina che muove ad amaro e melanconico riso. Il *Teatro dello Specchio* segna l'esasperazione convulsa di questo umorismo pirandelliano. Da una parte Pirandello ha messo la verità e la realtà, dall' altra l' ideale e l' illusione, ha inferocito il loro contrasto sino a farne opposizione violenta e totale, poi ha architettato un macchinismo teatrale siffatto che, dopo di essere andati a lungo per diverse vie, senza incontrarsi mai, i due opposti, a un certo momento, si scontrano faccia a faccia. Naturalmente, l'urto è di violenza estrema, ed i clamori ne vanno al cielo. Di contro a un teatro simile si sono rinnovate le accuse di cerebralità, artificiosità, inverosimiglianza, di cui mille volte è stata fatta segno l'arte pirandelliana. Ma donde attingere il criterio per giudicare che il mondo di Pirandello è artificioso e inverosimile? Dalla cosiddetta *vita normale?* Ma cos'è questa se non un sistema di rapporti, che noi scegliamo nel caos degli eventi quotidiani e che arbitrariamente qualifichiamo *normale?* Non si può giudicare il mondo di un artista con un criterio di giudizio attinto altronde che da questo mondo medesimo.

La vera debolezza di queste curiose commedie, secondo me, consiste in questo: Pirandello non ha saputo dare valore e senso universalmente umano al contrasto tra realtà ed illusione, tra volto individuale ed immagine sociale di esso, che egli sente

con forza allucinatoria e ossessionante. Egli arzigogola una situazione anormale inverosimile paradossale, che rende possibile quella opposizione estrema, e non si accorge che alle catastrofi che essa provoca viene così a togliere ogni valore universale, il solo che possa legittimare così audaci capovolgimenti della realtà normale e dar loro senso e scopo. Sì che, alla fine, ci si domanda perplessi se tutto ciò abbia valore e senso universali, o se l'Autore non abbia inteso limitarsi a riprodurre sulla scena certi curiosi casi, certe particolarissime situazioni psicologiche.

Quale insegnamento generale, quale universale intuizione del mondo e della vita vuole inculcare Pirandello con questo *Teatro dello Specchio?* Mostrare drammaticamente che, sempre ed in ogni caso, la consapevolezza di ciò che siamo per gli altri provoca in noi una rivoluzione psicologica? L'intervista sopra riportata farebbe credere di sì. Ma una tesi siffatta dovrebbe risultare da un intreccio il più possibile semplice ed elementare, mantenuto il più possibile sul terreno della vita quotidiana e comune. Non v'è tesi che non si possa dimostrare con un intreccio un po' complicato: ma, per ciò stesso, la dimostrazione non assurge allora a significato veramente universale. E si mandi anche buona l' inverosimiglianza e complicatezza dell'intreccio, purchè questo metta capo a una verità di valore universale. Ma quale universale verità può scaturire dall'urto improvviso e do-

loroso che un dabben uomo vissuto per vent'anni in uno stato d'incredibile scimunitaggine o una depravata che passa per morta fanno a un tratto contro l'opinione, *alla stregua della logica normale delle cose pienamente giustificata*, che gli altri hanno di loro? Ovvero l'Autore voleva limitarsi a rappresentare un particolare conflitto di anime, una individualissima situazione della vita? In questo caso, quegli artifici o inverosimiglianze che, costruite per giungere ad una conclusione di valore universale, si potrebbero ancora scusare, risaltano in tutta la loro nudità di artifici e d'inverosimiglianze, senz'altro scopo che sè stessi, senz'altro movente che di giungere in un modo qualunque ad un effetto prestabilito.

Nello squilibrio tra la contingente particolarità e picciolezza dei risultati e la grandiosità metafisica delle pretensioni con cui Pirandello si muove all'opera la radice ultima della insoddisfazione che lasciano questi strani esasperati convulsi artificiati drammi, pur così ricchi, qua e là, di unghiate veramente formidabili.

Così come l'Autore è riuscito a comporle, queste commedie appaiono come macchinismi teatrali aspri nudi desolati, complicati e strapiombanti, senza finitezza nè delicatezza, messi su alla brava, senza cura alcuna di renderli accettabili e tollerabili, con personaggi duri legnosi angolosi, fino a che accade il famoso urto, con fragore di esplosione. Allora, di colpo, un fiotto di umanità invade

questi personaggi, le marionette divengono improvvisamente creature di carne e di sangue, e parole che bruciano l'anima e straziano il cuore escono dalle loro labbra. Poi la tormenta si placa, il silenzio ridistende le sue viscide onde, il circolo si chiude, i personaggi, annichiliti dalla tremenda mazzata, ritornano al punto di partenza, e lo spettatore, stordito e abbarbagliato, se ne va domandandosi a che cosa tutto ciò ha messo capo o, peggio, se tutto questo fracasso voleva mettere capo a qualcosa.

Gli è che, come nella vita, così nell'arte dei grandi umoristi reale e ideale, amara verità e dolce illusione non si staccano mai con un taglio netto, ma si compenetrano mutuamente come la luce e l'ombra nel crepuscolo, in un miscuglio mobile e vivo in cui, a poco a poco, l'ombra va sopraffacendo la luce e raccogliendo sotto il suo velo le cose e gli esseri, mentre la luce fugge lontano, seguìta dal vano rimpianto, dalla sofferenza sottile, che il sorriso o il riso non valgono a dissimulare, dell'umorista. Ma la fantasia di Pirandello è negata alla sfumatura. Il suo occhio non percepisce che contrasti violenti di luce e di ombra. E la sua predilezione è tutta per l'ombra, per l'amara e triviale realtà. L'ideale, per lui, è vana chimera o sciocca e ridicola illusione. Quei suoi personaggi incoscienti o illusi, per lo più impiegatucci e professori dalla psicologia mortificata e cupa, sarebbero essi i portatori dell'ideale e della dolce illusione che

fan bella la vita? C'è in Pirandello dell'odio per queste sue creature e per l'ideale che dovrebbero simboleggiare, ed è con voluttà amara che egli li manda a rompersi il capo contro il macigno della realtà. L'umorismo, tanto più quello drammatico, è arte di contrasti, e Pirandello sente troppo poco uno dei termini del contrasto per sentire il dramma che è nella sconfitta finale di esso. In queste commedie c'è l'*urto*, non il *dramma*, non lo sviluppo. Dopo l'urto improvviso e brutale, tutto ritorna *come prima*, anzi *peggio di prima*, perchè l'illusione giace a terra con le ali rotte, senza più forza di muoversi e di agire, e nessun raggio d'ideale scende più ad illuminare la notte triste della realtà triviale e fangosa (1).

(1) L'ampio capitolo dedicato a Pirandello negli *Studi sul teatro contemporaneo* adotta sull'arte di questo scrittore una conclusione notevolmente diversa. Pure, ripubblico senza modificazione alcuna questo saggio, e perchè le osservazioni che esso muove a *Tutto per bene* e a *Come prima meglio di prima* mi sembrano ancora calzanti, e perchè esso può conservare un certo interesse come il primo scritto critico in cui si cominciasse a porre correttamente il problema dell'arte pirandelliana, e perchè, infine, provocò da Pirandello un'interessante risposta, che si può leggere a pp. VI-IX dell'avvertenza *Gli scrupoli della fantasia*, in appendice alla ristampa de *Il fu Mattia Pascal* (Firenze, Bemporad, 1921). (*Nota della 2ª edizione*).

IX.

ERCOLE LUIGI MORSELLI

Il successo del *Glauco* che, a mezzo del 1919, rimosse con tanta violenza le acque stagnanti del nostro mondo teatrale, valse a richiamare a galla dalla palude dell'oblio, nella quale andavano lentamente ed ingiustamente scendendo, le altre opere di Ercole Luigi Morselli. L'attenzione pubblica fu attratta sulla precedente attività letteraria del modesto e silenzioso scrittore, ricinto di colpo dalla più vasta notorietà. Fiutando il buon affare, gli editori la rievocarono agli onori della pubblicità. Così oggi la troviamo quasi tutta raccolta in quattro volumi: oltre l'*Orione*, unito in uno stesso volume col *Glauco*, le *Storie da ridere e da piangere*, edite dal Treves; le *Favole per i re d'oggi*, edite dal Vallecchi; *Il trio Stefania, raccolta di novelle*, edito dalla Casa editrice Vitagliano.

Sebbene il valore artistico di queste opere sia tutt'altro che spregevole, e la loro scarsità numerica ed i grandi intervalli di tempo che staccano

l'una dall'altra attestino nell'autore una scrupolosità letteraria più unica che rara in questa Italia nostra, dove lo scrittore che non pubblichi un volume all'anno è certo di farsi dimenticare, pure a noi interessano non tanto in sè stesse quanto perchè ci aiutano a veder chiaro nel processo di formazione e negli elementi del mondo interiore di Morselli, che trovò perfetta espressione nell'*Orione* e nel *Glauco*. A tal fine, particolarmente notevoli sono le *Favole per i re d'oggi*.

Strane favole, queste! I re cui son destinate non hanno corona in testa nè impugnano scettro, sono il comune gregge dei mortali « divenuti tanti piccoli re, stracarichi di boria e d'ogni altro regale peccato; perpetuamente illusi di nostra potenza, così nelle battaglie dell'anima come in quelle della vita; preoccupati sempre di ciò che muta, più che dell'eterno immutabile; serrati nella ferrea cerchia dei nostri pregiudizi, che sono i nostri fedeli cortigiani ».

Queste parole bastano a farci accorti che la stima di Morselli per i *re d'oggi* è assai mediocre. Cominciamo a sfogliare la raccoltina delle favole. Proprio sull'uscio, una stroncatura in regola della Fede, della Speranza, della Carità. Avete mai visto la caccia che i marinai dànno ai delfini folleggianti intorno alla nave in corsa? Pian piano un marinaio cala lungo il bordo, vibra un colpo di fiocina al più vicino, poi grida: *issa!* Al grido, i compagni

tiran su il corpo che si divincola e sanguina. Infinite volte i delfini han veduto ripetersi la manovra micidiale, e mai non lasciano di correre e di saltare sotto e intorno alla nave in fuga. Così fanno gli uomini col loro Ideale. Ed ecco servita a dovere la Fede. E la Carità? Virtù divina, la Carità, « che insegna a salvar così bene la roba propria dalla fame degli altri! » Dopo le tre virtù teologali di origine cristiana, viene la volta delle quattro cardinali di origine pagana, ed anche ad esse è detto il fatto loro. Non perciò si creda che, come fu già il caso di altri favolisti, i peccati ed i vizi contrari a quelle virtù trovino grazia agli occhi del nostro favoleggiatore: essi son passati in rivista a uno a uno, e di tutti è messo in rilievo il lato repugnante o ridicolo o sciocco o vano. Morselli passa attraverso la densa selva dei vizi e delle virtù, delle affezioni dell'animo, come son dette, lodevoli e biasimevoli calpestando ugualmente fiori variopinti e odorosi ed erbacce livide e graveolenti, con un' imparzialità ironica nella quale non è animosità nè odio alcuno.

È tutta la vita umana buona e cattiva, ma sempre multiforme chiassosa gonfia di sè, che sotto la punta di quegli occhi acuti si sveste delle luminose apparenze di cui le illusioni o gl'inganni volontari degli uomini l'hanno vestita, e si rivela nuda miserabile tormentata, debole fiato di voce nel silenzio immenso della natura inconsapevole e muta, iridescente ma fuggitiva schiuma d'onda sull' immobile granito della realtà. Vinto della vita, sulla quale

non ha saputo imprimer l'orma vittoriosa del suo dominio, Morselli dalla vita è distaccato e lontano. E, nondimeno, questa vita che lo ha respinto lungi da sè, egli l'ama. L'ama malgrado la consapevolezza della sua essenziale nullità, dell'« infinita inutilità di questo sforzo per vivere, che riempie di sè il mare e la terra e l'aria e la povera anima umana ».

Per uno spirito profondato in uno stato d'animo come questo, la vita non ha più doni da offrire se non la dolcezza stessa del vivere in generale. Egli non è più vittima di niuna delle illusioni con cui la vita incatena gli uomini, chè tutte han perduto pregio agli occhi suoi: nondimeno, non lascerebbe volentieri la vita. Stato d'animo disilluso e nostalgico insieme, ironico e melanconico. Donde, un pessimismo tranquillo e ragionatore, una dolcezza lieve sottilmente mesta, che non esclude punto l'osservazione curiosa divertita talvolta canzonatoria della realtà umana, e che trova la sua forma in uno stile semplice acuto arioso, lieto di dar vita a graziose e luminose invenzioni.

Invano si cercherebbe qui un'accusa esplicita, un'affermazione netta, una morale qualsiasi: lo spirito è troppo scettico e sfiduciato per costruire un sistema, per innalzarsi a un giudizio conclusivo. Lo scrittore non ha per scopo di rappresentare concretamente una verità morale, precipitato d'innumerevoli esperienze, facendola risultare da una vicenda, gli eroi della quale siano esseri subumani, i soli che, per la fissità immutabile del carattere e

del modo di agire, possano funzionare da adeguato sostegno della *morale* di valore generale che si vuole inculcare. Il favolista gnomico crede alla saggezza della vita, figlia dell'esperienza: bene e male, verità e menzogna sono distinti ai suoi occhi. Morselli, invece, non sa precisamente dove finisca l'uno, dove cominci l'altro: tra essi, nessuna distinzione di natura, tutt'al più di grado. Egli non ha *morali* da insegnare: non ha che uno stato d'animo negativo e passivo da esprimere liricamente. Animali e piante in sè e per sè non hanno ai suoi occhi valore o interesse alcuno: perciò se ne serve liberamente, fuori e contro le regole tradizionali della favola, come puri mezzi espressivi del suo stato d'animo. Dalle sue favole è assente l'elemento realistico, che è fondamentale nelle favole propriamente dette. L'interesse di Morselli non è già diviso con giusto equilibrio fra la *morale* umana da esprimere e l'essere subumano che l'esprime, fra la verità ideale e la realtà naturale su cui quella si appoggia per prender terra, come è il caso nelle favole classiche, ma converge e si concentra tutto e solo sull'elemento ideale e umano. Donde quel non so che di congegnato, di sforzato, di meccanico che hanno spesso le sue favole. In verità, la favola qui non è che la veste sotto cui si nasconde la lirica: lirica esile, fievole, quasi vergognosa di sè.

Nelle successive opere di Morselli l'elemento lirico nostalgico malinconico e l'elemento ironico realistico avventuroso, che nelle *Favole* si equili-

brano felicemente, si staccano, ed or prevale l'uno, or l'altro. Questo sovrasta in alcune novelle a forma autobiografica (*Il trio Stefania, Un uomo di coscienza, Un vecchio Natale abbastanza buffo*) e nell'*Orione*. Quello, in altre novelle (*Le superstiti, Michele*) e nel *Glauco*.

Chi era presente alla prima rappresentazione del *Glauco* in Roma, sulla fine del maggio 1919, non dimenticherà l' accoglienza trionfale fattagli dal pubblico immenso convenuto all' *Argentina* come ad una festa d'arte. Venuto dopo tanto imperversare di commedie costruite secondo i più consunti schemi e le più decrepite ricette della farmacopea teatrale e di *grotteschi* affannantisi in una vana caccia all'originalità, che credevano raggiungere col capovolgere le situazioni normali della vita e col deformare le reali proporzioni delle cose, il *Glauco* parve trasportare il pubblico in un mondo che, pur avendo i contorni vaporosi e lontani del mito, vibrava e risonava tutto delle passioni che fan soffrire e godere gli umani. Fu come se un gran vento carico di aspri odori marini venisse di colpo a dilatare i polmoni contratti dalla lunga consuetudine di un'aria rarefatta e viziata.

Nell'*Orione* e nel *Glauco* l'Autore maneggia a grandi blocchi la materia mitica con una bravura audace e disinvolta, nella quale non è per poca cosa la sua scarsa familiarità con la mitologia, l'arte e, in genere, col mondo classico. Libero da pesanti fardelli eruditi, Morselli si è accostato al

mondo mitico greco con l'audacia e la freschezza di un barbaro, l'ha maneggiato con padronanza sicura, non fermandosi all'esteriorità superficiale della leggenda, mirando dritto al nocciolo di poesia umana che vi si poteva celare. Questa libertà traspare dall'elaborazione che egli ha compiuto delle leggende di Glauco e di Orione, nelle quali ha fuso bravamente motivi tratti da altri miti e leggende o inventati di suo capo. Traspare da questi due bei lavori la felicità di chi ha trovato finalmente l'espressione adeguata al mondo poetico che gli si agita dentro. Natura essenzialmente lirica, tra nostalgica ed ironica, troppo staccata dalla vita realmente vissuta per sentire i contrasti e le antitesi onde dramma e tragedia hanno vita, Morselli doveva necessariamente evadere dal mondo della realtà e cercare scampo nel regno dei miti e delle leggende, ove gli si aprivano dinanzi le terre interminate e sovranamente libere del sogno e della fantasia.

Il *Glauco* e l'*Orione* non sono propriamente nè tragedie nè drammi: sono liriche in prosa proiettate sulla scena, idilli mitologici, favole, insomma, i protagonisti delle quali non sono nè animali, nè piante, ma eroi e semidei dell'Olimpo greco. Che a queste opere Morselli sia riuscito a dare intonazione intensamente lirica servendosi di una prosa solo di pochissimo al disopra della prosa più semplice ed umile, appena appena coperta di una leggera patina di letteratura, prova che egli è un vero

artista, il quale sa che la poesia è non già nel preziosismo delle parole e delle immagini, ma in un certo modo di sentire e di rappresentare la vita nel suo significato universale e però appunto umano.

Nel *Glauco* sopratutto la visione lirica si effonde a tratti in voci sì dolci e lontane, sì vaghe e indefinite, che sembra lì lì per precipitarsi in armonie di suoni e di canti. L'opera è piena di punti nodali che sembrano pronti a sciogliersi in musica, come nei più bei drammi dei boschi e delle marine del nostro Seicento: la scena della tentazione delle Sirene e dei Tritoni, la scena del fuoco, la scena della partenza nel primo atto; il canto delle Parche, la scena della tempesta, la scena del sonno e del risveglio di Glauco alla voce lontana di Scilla, nel secondo; e nel terzo, il lamento dell'eroe sul corpo di Scilla e, sopratutto, la stupenda scena finale che, con poche battute d'incomparabile forza poetica, rappresenta il momento misterioso e divino in cui, per la virtù magica della fantasia poetica, la tragica vicenda di Glauco e di Scilla si trasfigura nella sostanza preziosa ed incorruttibile del mito.

In *Glauco,* nel pescatore cui tornare ogni sera sulla scia della mattina è venuto a schifo, che, arso dalla divina febbre degli eroi, vuole l'infinito del cielo del mare della libertà, che più di ogni persona viva ama un sogno di potenza e di gloria, e per realizzarlo abbandona Scilla, la pastorella che egli ama e che lo ama, e corre le terre ed i mari, e di-

vien ricco e potente, ma sempre porta in cuore il ricordo di lei che lo attende, e strappato a Circe, dea della Gloria, il bacio che fa immortali, ritorna a casa, trova Scilla morta, e, disperato, sentendo che vano fu tutto ciò che compì, non potendo più morire, legato in croce all'àncora col cadavere di lei, si seppellisce nei gorghi dell'Oceano a gemervi in eterno il suo dolore infinito, ad ammonire gli uomini che non nella gloria non nella potenza non nella ricchezza, ma solo nell'amore e nell'umile pace familiare è la felicità; in questa bella figura poetica il *crepuscolare* Morselli ha espresso tutta l'anima sua disperatamente nostalgica di lotta di gloria di vita intensa e superiore, di volontà di potenza, e che, insieme, di tutto ciò avverte l'intima nullità, ed in questo interiore squilibrio langue e si consuma.

Se nel *Glauco* prevale l'elemento lirico e nostalgico, nell'*Orione*, più fuso ed omogeneo (nel secondo atto del *Glauco* si cade troppo spesso in un astratto allegorizzare) e, tutto sommato, più originale di quello, l'elemento ironico prende il sopravvento: l' intuizione nietzschiana e dannunziana della vita come volontà di potenza è trasportata su un piano di pagana carnalità e disciolta con l'ironia.

Figlio di Giove Mercurio Nettuno, che, per generarlo, ingravidarono la Terra, Orione ha dai genitori avuto in dono aspetto bellissimo, statura gigantesca, forza colossale, selvaggio ardimento.

Instancabile si aggira per monti e foreste, alla caccia di belve e di donne, non temendo nè i denti delle fiere, nè le saette delle dee che sorprende nei misteriosi recessi silvestri, e su cui tenta sfogare l'arsura che lo consuma. Superbo della sua forza, ebbro della sua giovinezza, entra nei palagi dei re, spezza e travolge quel che gli resiste, sottomette al suo capriccio le donne, fa risonare le foreste del suo riso tonante, sale sui monti coi nuvoloni, di là ruina a valle per le gole dei torrenti, per gl'impervi dirupi, distruggendo tutto ciò che vede vivere. Incosciente e gioviale, impetuoso e crudele come una forza di natura, di anima ne ha quanto gli basta per vivere, non conosce nè rispetta legge alcuna, si burla di dei e di dee, spregia e irride sentimento e poesia, sconosce ogni amore che non sia sensuale, non ha tenerezza che pel fido compagno delle sue gesta, il cane Sirio. Egli sfida selvaggiamente Terra e Cielo a produrre una belva capace di atterrarlo. E la Terra, che l'odia perchè, nascendo, l'ha stremata di forze, raccoglie la sfida: un dì, briaca di vendemmie, in vena di lazzi, gli manda contro, non un drago o altra immane belva, ma uno scorpioncello, che lo punge al piede e l'avvelena. Il gigante morente chiede a Giove che lo assuma in cielo fra le costellazioni: di là si affaccerà sul mare, finite le vendemmie, leverà la spada terribilmente alta sulla Terra briaca, e, ridente, ne immergerà il ferro nel core della Madre beffarda, ne vedrà impallidire la

faccia gioconda sotto lo strazio delle profonde ferite.

Attorno al gigante, re regine principesse cortigiani soldati indovini eunuchi schiavi satiri baccanti osti meretrici, tutta una folla maneggiata a grandi masse, tutto un mondo profondato nella pura naturalità, non illuminato da luce alcuna di spiritualità, nella cui violenta rapina coloro nei quali si accende il presentimento o la coscienza di una vita superiore di pensiero e di amore sono travolti senza riparo. Nessuna differenza di natura tra uomini e dei, tra mortali e immortali. Incarnazioni tutte dell'inconscia amorale Natura, trascorrono per la gran selva della Terra ignari del loro essere e del loro destino, vivendo giocondi senza chiederne il perchè. Se qualcuno si ferma a riflettere, il pensiero gli si perde in un buio che lo spaura. Folle di spavento, corre ad annegare in un'anfora di vino il tormento della coscienza.

Una sottile ironia percorre tutta l'opera. Grazie ad essa, l'Autore è lontano dal mondo della sua fantasia giusto quanto occorre perchè possa guardarlo come si guarda dall'alto di un monte una vasta distesa di campi attraverso un velo di pioggia: la visione, pur conservando il colorito delle cose reali, sembra oscillare e perdersi nella nebbia fluttuante di un sogno. Nella sua stessa carnale corporalità, il mondo dell'*Orione* ha trasparenza liquida di masse, leggerezza aerea di movimenti. La folla dei suoi personaggi sembra trascorrere sulla

terra senza calcarla; la loro danza baccantica, passare senza lasciar tracce. Essi hanno i piedi solidamente piantati a terra, ma con la testa bagnano nell'atmosfera fluida del mito. La realtà costringe e serra la fantasia nei suoi limiti, le dà consistenza e solidità; a sua volta, la fantasia, penetrando nei solidi fili della sua trama, le conferisce una fluidità e leggerezza che la staccano da terra e la rendono lieve aerea vaporosa. L'*Orione* sarebbe una cosa perfetta se una certa perplessità fra l'atteggiamento meramente rappresentativo e l'atteggiamento ironico dell'Autore, onde talvolta non si sa se questi dica sul serio o faccia per burla, non producesse un'oscillazione che offusca la nitidezza della visione.

A questo mondo brutalmente carnale, nel quale soltanto egli vede facilità e spensieratezza di vita, cioè felicità, l'Autore guarda con nostalgia, sapendo bene di esserne escluso. Poi la nostalgia gli si muta in invidia, e di non poterne far parte si vendica mandando quel mondo sì vario, sì bello, sì certo di sè, sì felice, a spezzarsi, canzonatura suprema contro un ostacolo da nulla: uno scorpioncello (1).

(1) Sul posto di E. L. Morselli nella storia del teatro italiano, cfr. anche *Studi sul teatro contemporaneo,* 2ª ed., pp. 101-105.

X.

GIACINTO BENAVENTE

Autore d'inesauribile fecondità e varietà, Jacinte Benavente anche in questo si riallaccia all'aurea catena dei grandi commediografi spagnuoli. La sua ricchissima opera è una lussureggiante selva in cui le note dolci e tenui si alternano a quelle forti e piene, i colori smorti e pallidi a quelli accesi e irritati, i sospiri soavi del sogno ai gridi laceranti della passione, i teneri moti del sentimento agl'impeti selvaggi del furore. Come Shakespeare che egli ama e di cui ha tradotto in ispagnuolo il *Re Lear,* tutti gli aspetti della vita Benavente ha contemplato e fermato nel suo teatro, che comprende drammi, commedie, bozzetti, fantasie, zarzuele e scherzi, anche musicali, e che, come la vita, è poliedrico e multiforme.

Osservatore acuto, egli accostò la sua arte alla vita della piccola gente che si annoia, ai minuti contrasti quotidiani, alle comuni vicende delle creature più deboli e scolorite, e compose con questi

fuggevoli motivi un mirabile quadro della società spagnola del suo tempo. Le sue commedie, specialmente le prime, hanno un fondo umoristico, talvolta satirico, ma l'umorismo non è amaro, la satira è sempre bonaria: nessun tono caricaturale, nessun presuntuoso giudizio dall'alto sui costumi del tempo. Benavente è di fronte alla vita come un contemplatore calmo e curioso, che assiste imperturbabile allo svolgimento delle più varie avventure drammatiche o farsesche, come se, postesele davanti, le lasciasse svilupparsi sino alla fine, condotte dalla fatale necessità che regola gli eventi umani, senza volgerle alla dimostrazione di un suo particolare dominante punto di vista sul mondo. Deriva da ciò la poliedricità e l'apparente contraddittorietà della sua opera, varia di forme di tendenze di procedimenti, nella quale invano si cercherebbe l'affermazione di una filosofia dominante e che mancando di quell'affermazione non può nemmeno veramente contraddirsi.

Benavente è conosciuto in Italia specialmente per quello che fu il suo primo lavoro, il *Nido altrui* (1894), commedia che da qualche anno corre con fortuna i nostri teatri, ma che a me non piace molto. Infatti, che Giuseppe, nevrastenico al più alto grado, marito di una dolce donna, cui egli, pur intensamente amandola, rende la vita insopportabilmente triste, s'ingelosisca, senza ragione alcuna, del fratello Emanuele, che, dopo lunghi anni di vagabondaggio, è venuto a stabilirsi in casa

sua, nel nido altrui, portandovi un raggio di gaiezza, e l'obblighi a partirsene e ad andare di nuovo ramingo pel mondo: in tutto ciò vi è forse qualcosa che vada oltre la rappresentazione di un interessante caso di malattia nervosa, e che abbia virtù di risonanza universale negli spiriti? Nel terzo atto, è vero, l'Autore per dare una parvenza di giustificazione all'assurda gelosia di Giuseppe ci svela come egli sospetti nel fratello il frutto di un illegittimo amore di sua madre, ma è filo che, appena annodato, gli si spezza tra mano. E l'ultima battuta del lavoro con cui Emanuele, partendo, riconosce che Giuseppe aveva ragione di mandarlo via, poichè cominciava per davvero ad amare Maria, par messa lì proprio perchè Giuseppe non appaia troppo insopportabilmente odioso alle gentili spettatrici lagrimanti sulla triste sorte della povera Maria, dannata a vivere accanto a quel marito così poco allegro. La crisi di anime che Benavente voleva rappresentare gli si risolve in una crisi di nervi. Peraltro, egli ha saputo rendere a meraviglia in tutta la logica della sua illogicità, in tutta la coerenza della sua incoerenza, quel tipo di nevrastenico, e compiere il miracolo di tenerlo sulla scena per tre lunghi atti senza renderlo mai odioso e noioso, dando prova di sapienza teatrale e di tatto psicologico veramente consumati.

Invece, ora che li possiamo leggere nella bella traduzione di Gilberto Beccari e di Luigi Motta, edita da Vallecchi di Firenze, *Gl'interessi creati*

ci sembrano veramente meritare la fama che li accompagna, di essere il capolavoro di Benavente e in tutto degni dei trionfi che hanno accolto questo lavoro dovunque è stato rappresentato. Fra le opere di Benavente questa commedia di maschere in tre atti ed un prologo è, forse, quella che meglio di ogni altra ci dà la chiave per comprendere la sua concezione no, la sua reazione sentimentale dominante di fronte al mondo e alla vita.

La commedia si svolge sul principio del secolo XVII. *Dramatis personae* sono le vecchie maschere italiane della commedia dell'arte. Incalzati alle calcagna da una muta di creditori, Leandro ed il suo, un po' compagno, un po' servo, un po' complice, Crispino vengono a tentar fortuna nell'innominata città d'Italia dove ha luogo l'azione. Da brava maschera esperta della commedia della vita e conscia che, in questo basso mondo, quel che si pare si è, Crispino, passando sopra i timidi dubbi e gli scrupoli di Leandro e fattosi da lui promettere ubbidienza, picchia alla porta del primo albergo che gli si para sulla strada, ed all'oste accorso al rumore chiede pel suo signore e per sè cibo ed alloggio. Il silenzio imbarazzato di Leandro, che l'oste scambia per signorile disdegno, ed il tono arrogante e insolente di Crispino impongono all'albergatore, il quale apre credito illimitato a loro nonchè al poeta Arlecchino ed al Capitano, da lui messi alla porta come debitori senza speranza in-

solvibili, e che Crispino prende sotto la protezione di Leandro, persuaso che il favore della poesia e della spada è indispensabile per far lunga carriera. Il credito concesso dall'oste a Leandro ed a Crispino è ragione perchè il vecchio Pantalone ed altri mercanti aprano loro la borsa senza risparmio.

Subito la città si riempie della fama del gran signore misterioso che è arrivato. La voce ne giunge anche alla vedova donna Sirena, fulgida bellezza al tramonto, ridotta, per vivere, a far da mezzana. A lei si presenta audacemente Crispino, che, fattosi garante della gratitudine di Leandro, l'induce a concedergli il suo appoggio, perchè giunga a sposare Silvia, figlia di Pulcinella, mercante arricchito. In una festa in casa di donna Sirena, Leandro conosce Silvia, la innamora e se ne innamora: oasi di fresca verdura nel deserto sterile e muto della sua vita di avventuriero solo nel mondo e perseguitato dalla giustizia. Allora Crispino svela a Pulcinella, nel quale riconosce un antico compagno di galera, chi sia Leandro, contando che Pulcinella vieterà a sua figlia di amarlo, e che il divieto paterno accenderà tanto più forte l'amore nel cuore della fanciulla. Poi assolda degli spadaccini perchè simulino di aggredire Leandro per assassinarlo, e sparge la voce che fu Pulcinella a ordire l'agguato per disfarsi dell'incomodo pretendente.

Suggestionata da donna Sirena, Silvia, tremante, corre in casa di Leandro che, non reggendo al ri-

morso di vederla ingannata, le svela tutto il suo passato di vergogna e di miseria. Ma la confessione, lavando le colpe di cui si accusa, lo rende più grande agli occhi della fanciulla. Vengono, intanto, i birri guidati dal Dottore per arrestare i due avventurieri, e li seguono, gridando vendetta, i creditori. Ma Crispino riesce a persuaderli che perchè essi siano pagati, e donna Sirena riscuota la sua mediazione, e il Dottore non perda i suoi diritti di giustizia, e Silvia non resti compromessa nell'onore, e Pulcinella non sia svergognato come ex-galeotto, ed Arlecchino salvi la sua fama di poeta, ed il Capitano la sua fama di soldato, non c'è che una via di uscita: lasciare che Silvia e Leandro si sposino. La ricca dote della sposa salderà tutti i conti. L'amore dei due giovani trionfa perchè sono in suo favore tutti gl' interessi che gli sono stati creati attorno. Onde Crispino conclude sentenziando: « Tenetelo per massima: per andare avanti, meglio che creare affetti, è creare interessi ».

La stessa filosofia degl' *Interessi creati* ispira un'altra commedia, una delle più significative di Benavente, *La Principessa Bebé*. La principessa Elena, stanca dell'etichetta di corte, abbandona il marito e fugge col segretario. Ella credeva di trovare in quest'avventura amore e libertà, ma non incontra che delusioni e amarezze. Ella rinuncia alle ricchezze e alle dignità del suo grado; ma a quelle non può e non vuol rinunciare il suo amante, e non vi rinuncia il mondo nè la società in mezzo

alla quale s'è rifugiata. Noi non possiamo essere quali siamo, ma quali il mondo ci vuole, foggiati secondo lo stampo sociale e tradizionale. « Noi siamo noi, è vero; ma più di noi, siamo qualcosa che non è noi ». La liberazione c'è, sì, ma è tutta interiore e spirituale.

Il finale insegnamento degl'*Interessi* è, dunque, che meglio che creare affetti è creare interessi? A me non pare, poichè, quando Leandro obbietta: « T'inganni: senza l'amore di Silvia non mi sarei mai salvato », Crispino gli risponde: « E ti par poco interesse cotesto amore? ». Al che vien fatto, naturalmente, di replicare: « Ma se anche gli affetti sono interessi, creare affetti non vale quanto creare interessi? O allora? ». La verità è che non è questa tesi il nucleo centrale dell'ammirabile lavoro, anche se l'Autore si sia lasciato più del necessario prendere la mano da questo che, in fondo, ne è un motivo secondario, se no la commedia avrebbe dovuto avere tutt'altro carattere e andatura, essere commedia ad intreccio serio, a fondo tra psicologico e sociale. E invece nel *Prologo* l'Autore dice: « È una commedia di maschere dal soggetto illogico, non corrispondente alla realtà. Vedrete come quanto in essa succede non potè succeder mai, che i suoi personaggi non sono nè somigliano esseri umani, ma fantocci, burattini dai rozzi fili, visibili al più corto di vista. Sono le maschere della commedia italiana, non così briose

come allora, perchè hanno meditato molto in tanto tempo. Ben sa l'autore che un così primitivo spettacolo non è il più degno di un colto uditorio di questi tempi, perciò confida nella vostra bontà, e vi chiede solo di ringiovanire in ispirito, di tornare all'infanzia. Il mondo è già vecchio e rimbambisce; l'arte non si rassegna ad invecchiare, e per sembrar bambina finge balbettare... ».

La chiave della commedia è, invece, secondo me, nelle parole di congedo che Silvia rivolge al pubblico: « Avete visto in essa, o signori, come nelle commedie della vita, che questi fantocci, simili agli esseri umani, sono mossi da rozze cordicelle che sono gli interessi, gli imbrogli, le passioni e tutte le miserie terrene; alcune di queste cordicelle li tirano per i piedi e li trascinano a tristi avventure; altre per le mani, che lavorano con pena, lottano con rabbia, rubano con astuzia, uccidono con violenza ». L'Autore qui guarda gli uomini dal difuori, senza partecipare intimamente la loro vita, astraendo dal gioco psicologico concreto e individuato delle loro passioni, non avendo occhio se non per le forze generali che li spingono ad agire, e che perciò gli appaiono necessariamente come forze anonime e impersonali, simili a forze della natura, a *ressorts* meccanici, cui le creature umane cedono senza resistenza. Questo spettacolo gl' inspira per esse profonda simpatia mista a pietà. Dei suoi personaggi egli ha fatto delle maschere, perchè la maschera è, per l'appunto, un

tipo di azione fissato una volta per tutte, irrigidito, impietrito, privo di possibilità di svolgimento, la cui azione è, perciò, calcolabile e prevedibile in anticipo, che non è più persona viva ma cosa, non più spontaneità vitale in atto, ma meccanismo, quindi oggetto di riso. Crispino è il burattinaio che muove le maschere toccando in ciascuna la molla efficace a farla scattare, e che, per quasi tutte, è l'interesse immediato.

Benavente ha saputo sfruttare in modo meraviglioso l'immobilità dei vecchi fantocci per riassumere in ciascuno una passione umana e svolgerla secondo la sua logica interna: gli è perciò che ognuno di essi ha sulla bocca sentenze gravi e definitive, di valore perenne. Ascoltate l'oste: « I signori sono sempre più cortesi dei loro servi »; e Colombina: « Sono troppo giovane per rassegnarmi ad essere amata senza riamare. E se debbo addestrarmi a far soffrire gli uomini per amore, bisogna ben ch'io sappia come si patisce quando si ama »; e Pulcinella: « Io credo che senza il denaro non ci sia cosa che valga e che si stimi; il denaro è quello che fa il prezzo di tutto... Tutto ha il suo prezzo. Chi può metterlo in dubbio? Nessuno può saperlo meglio di me che comprai molte di queste cose (la virtù, il sapere, la nobiltà) a buon mercato »; senza contare, naturalmente, Crispino, di tutti il più acuto e sentenzioso: « Non c'è cosa che tanto convenga ad un uomo quanto avere al suo fianco chi fa notare i suoi

pregi: chè in uno stesso individuo la modestia è stoltezza e la propria lode è follia », « questo mondo è una casa di cambio, *do ut des*, e prima di chiedere bisogna offrire », « solo in amore si addice all'uomo un po' di timidezza: la timidezza dell'uomo fa la donna più ardita ».

Ma in questi fantocci può, alle volte, discendere il soffio divino di una vita che è al di là della materia e dell' interesse: « A volte, dice ancora Silvia, discende dal cielo al cuore un filo sottile, quasi tessuto dalla luce del sole e dal chiaro di luna, il filo dell'amore, che gli esseri umani — come questi fantocci — fa sembrar divini, e porta alla nostra fronte splendori d'aurora, e mette ali al nostro cuore, e ci dice che non tutto è commedia nella commedia, che c'è qualcosa di divino nella nostra vita, qualcosa che è verità ed è eterno e che non può finire quando la commedia è finita ».

Con una facilità da fare allegare i denti ai nostri autori di *grotteschi*, sempre preoccupati di sdoppiamenti di coscienza, in Leandro e Crispino l'Autore ci ha mostrato scisse in due persone le due forze opposte che si contendono il cuore dell'uomo: la rozza cordicella ed il filo di luce, la massiccia realtà e l'ineffabile ideale, il servo ed il padrone, mostrando insieme come anche il più umile strisciare ed i più rozzi offici del servo abbiano pregio e dignità se essi rinuncino ad essere scopo a sè stessi, e consentano ad abbassarsi a semplice mezzo e condizione perchè il padrone possa

innalzarsi e volare pei cieli luminosi dell'ideale. Nella stupenda scena fra Crispino e Colombina, Crispino dice: « Tutti abbiamo in noi un gran signore dai nobili pensieri, capace di tutto ciò che è grande ed è bello. Ed al suo fianco, il servitore umile, quello dai vili offici per le basse azioni a cui ci costringe la vita. L'arte consiste nel separarli in modo da poter dir sempre, quando s'incorra in qualche bassezza: non è stata colpa mia, non sono stato io, fu il mio servo. Nella maggior miseria della nostra vita c'è sempre qualche cosa in noi che vuol sentirsi superiore a noi stessi. Ci si disprezzerebbe troppo se non credessimo di valer di più della nostra vita. Sapete già chi è il mio signore: quello dai nobili pensieri e dai bei sogni; sapete già chi sono io: quello dai vili offici, che sempre striscia fra la menzogna, l'indegnità e la miseria. C'è solo una cosa che mi redime e rialza ai miei propri occhi: questa lealtà della mia servitù, questa lealtà che striscia perchè altri possa innalzarsi ed esser sempre il signore dai nobili pensieri e dai bei sogni ». Ecco perchè alla fine della commedia Crispino scomparisce: compiuta l'opera sua, egli non ha più nulla da fare. Vivrà in Leandro, trionfante per opera sua. Crispino, che ha in sè qualcosa del Figaro, è la sola persona veramente viva fra le maschere, avendo egli solo coscienza e degli altri e di sè come di maschere.

Questa mirabile commedia, ove lo scherzo più infantile si unisce senza disarmonie alla riflessione

più profonda, prodotto di un'arte che, per supremo raffinamento di riflessione, finge di balbettare, scompone l'essere umano nelle due potenze elementari che sono il principio dei suoi movimenti, ma, insieme, tenta di mostrare come esse si concilino ed armonizzino in una sintesi superiore che dà senso e dignità alle miserie della vita. Ma è sintesi ancora imperfetta: l'ideale, qui, non ha la forza di agire sulla triste realtà della vita per compenetrarla di sè e renderla trasparente alla sua luce. Esso s' inchina rassegnato a quella triste realtà, l'accetta com'è, e solo si sforza di volgerla ai suoi fini. Il fine, se nobile e puro, giustifica i mezzi tristi e volgari e conferisce loro un raggio della sua nobiltà: tale l'insegnamento finale di questa deliziosa brillante delicata fantasia (1).

(1) Cfr. le mie recensioni de *L'onore degli uomini* e di *Señora ama* dello stesso Benavente in *Rassegna Italiana*, Roma, rispet. del settembre 1922 e del maggio 1923.

XI.

GIORGIO BERNARDO SHAW

Sul teatro di Giorgio Bernardo Shaw si è formata omai una pacifica *communis opinio*, che ad ogni nuovo lavoro del fecondo commediografo irlandese i critici drammatici d'Inghilterra e di altri paesi invariabilmente ripetono su per giù nel modo che segue.

— È vano — essi dicono — cercare nel teatro di Shaw ciò che si suol chiamare un'*azione:* non vi è una trama, un'avventura, un intreccio ben condotto e seguito dal principio alla fine. Accennata appena, l'azione si perde in un polverìo di particolari. Il più delle volte non si sa perchè l'opera cominci e finisca proprio in quel punto, chè avrebbe potuto benissimo cominciare e finire prima o dopo. Le scene si seguono alle scene, i personaggi vengono e vanno senza ragione intima, solo perchè all'autore è piaciuto così. Essi non sono caratteri, non creature vive, ma marionette percorse da una corrente elettrica, creante in essi

un simulacro di vita, ma che, in realtà, di vita vera e propria sono del tutto sfornite. Essi non per altra ragione esistono che per fare o da testa di turco ai pregiudizi, ai costumi ed alle teorie su cui l'autore vuol picchiar sodo, o da portavoce delle verità in cui ha fede: simboli astratti, dunque, e non creature viventi. Tutto l'interesse si concentra nei particolari, spesso delicati e profondi, e, sopratutto, nel dialogo: i personaggi non ci stanno che per parlare e sentirsi parlare. Dialogo ammirabile di grazia arguta ed ironica, gioco squisito, e talvolta geniale, di uno spirito che si diverte perpetuamente a rovesciare il comune punto di vista sulla vita e sull'uomo, a dir di no dove gli altri dicono di sì. Ma in questo stesso capovolgimento di valori, in questa stessa trasformazione della scena in comizio di propaganda, sarebbe vano cercare il fuoco di una fede sincera e profonda, l'ardore di una passione rispettabile, se anche discutibile. Al posto delle vecchie verità che egli si diverte a frantumare col fuoco di fila dei suoi paradossi, Shaw non sostituisce nessuna nuova e superiore verità. Egli distrugge e non crea, odia e non ama; nell'umanità e nella storia non vede che perversioni grandi e piccole da flagellare e non mai un'anima da amare. Egli si chiama un predicatore travestito da saltimbanco, ma si sarebbe chiamato con più diritto un saltimbanco travestito da predicatore. Ciò che al suo teatro manca è proprio ciò che fa il teatro, cioè la vita, nel senso più vasto e universale

della parola. I personaggi di Shaw non cambiano, sono. Per nasconderne l'immobilità egli ricorre ad un fuoco di fila di paradossi e motti di spirito, che dànno l'illusione della continuità, come un razzo girante su sè stesso dà l'illusione di un circolo continuo. È un susseguirsi d'impressioni staccate così vertiginosamente sovrapponentisi da sembrar vita. Ma non è vita, sono stasi della vita. Per simulare la vita Shaw se la prende con un nemico vivente che comunichi alle sue figure un po' della sua vita. Questo nemico è la morale borghese. Donde il suo perpetuo polemizzare, i suoi paradossi, i suoi sofismi immoralistici e superumanistici. Ma non credete ai suoi propositi feroci: se prendesse sul serio le sue velleità riformatrici, queste gli si trasformerebbero in stato lirico e poetico. In Shaw, invece, si trasformano in risate, ironie, *bons mots*. I suoi eroi antiborghesi finiscono tutti per imborghesirsi. Le sue posizioni mentali gli si librano dinanzi allo spirito come pure astrazioni, come tesi da sostenere: donde l'insistenza pedagogica e sermocinativa delle sue commedie. Teatro nel senso buono anche Shaw ne ha fatto, certo, ma nei suoi primi anni, quando non era ancora Shaw, e non molti anni fa, quando, stanco di esserlo, per un momento ritornò poeta. Fu allora che scrisse *Pigmalione*, come nella prima giovinezza aveva scritto *Candida*. Ma quando vuol essere Shaw, rimanere cioè fedele alla maniera che si è creata, il pubblico lo va a sentire con piacere, si diverte un mondo,

applaude anche alle più feroci tirate contro teorie, usi e costumi vigenti, ma non lo piglia sul serio e fa bene. E Shaw ha un bell'arrabbiarsi, ha un bell'inveire contro il pubblico: questo, a vederlo sdegnarsi, raddoppia di risa e di applausi al *brillante* drammaturgo, chè sotto il cappuccio del predicatore vede sempre spuntare il berretto a sonagli del giullare. —

In questo giudizio comunemente corrente su Shaw c'è del vero: di più, è il solo che possa formarsene chi reputi inessenziali alla sua arte le teorie filosofiche e sociali, a propagandare le quali egli ha destinato il suo teatro. E di questo giudizio ha fatto il giusto conto lo stesso Shaw quando in una sua commedia (*La prima commedia di Fanny*), ha inserito una commedia in tre atti, scritta, secondo la sua maniera, da una fanatica shawiana, nella quale egli ha fatto la caricatura del suo stesso teatro, prendendo bellamente in giro i suoi critici, il suo pubblico e sè stesso insieme. Il comico della cosa è che, perchè dal quarto atto (terzo ed ultimo della commedia della shawiana Fanny) si passi all'epilogo, è necessario che la commedia di Fanny sia fischiata, e la caricatura che Shaw ha fatto di sè stesso, invece, è disegnata con tanta squisita grazia, che il pubblico, alla prima rappresentazione che ne fu data in Italia, invece di fischiare, applaudiva, onde la commedia non poteva andare avanti. E si vedevano gli attori aggirarsi per la

platea cercando di provocare i fischi, senza riuscire che a raddoppiare gli applausi.

Pure, sotto il folleggiare del paradosso, si nasconde un punto di vista cui Shaw si mantiene immutabilmente fedele in tutta la sua opera di drammaturgo e di socialista militante, e che bisogna risolversi a prendere sul serio. Egli appartiene alla grande linea di poeti che ha dato espressione d'arte a quella *religione dell'attività assoluta,* a quel *misticismo ateo dell'azione,* a quel *culto della volontà di vivere e di superarsi,* a quel *faustismo,* che è la vera religione del secolo XIX. Come per Nietzsche e Schopenhauer, dei quali si professa discepolo, benchè rifiuti l'egoismo dell'uno ed il pessimismo dell'altro, anche per Shaw il fondo della realtà è la volontà di vivere, la forza di vita, lo slancio vitale che, senza tregua, vincendo il peso morto delle abitudini, ascende a forme sempre più perfette, e che ha raggiunto la più alta manifestazione nella ragione dell'uomo, essa stessa sempre in progresso. Nella ragione l'uomo ha la facoltà che gli permette di penetrare nei misteri della natura, di conoscerne, conquistarne e disciplinarne le forze brute, sottomettendole ai suoi fini; nella ragione la forza di vita, che si slanciava innanzi con la spontaneità cieca dell'istinto, diviene consapevole della sua propria legge, e perciò vi si conforma consciamente, coordinando le forze dell'anima ad una sola mèta, concependo il meglio e mirandovi con tutta la sua

energia. In questa concezione di una volontà di vivere, che è, nello stesso tempo, ragione, disciplina riflessa e cosciente, e slancio mistico verso l'infinito, Shaw riesce a saldare il *faustismo* di Nietzsche con l'aspra passione puritana dei suoi antenati. Gli è per questo che egli ha ragione di chiamarsi puritano, se al puritanismo è essenziale l'energia del volere e dell'agire e il muoversi verso l'infinito da solo, abolito ogni intermediario tra l'uomo e Dio.

Malgrado ogni apparenza in contrario, Shaw è un predicatore di morale ed un maestro d'energia. Il destino dell' uomo per lui è di rinunziare alle gioie dei sensi e di trovare la felicità nell'aspra tensione della volontà senza tregua ascendente a forme superiori di vita spirituale. Perciò è socialista: *fabiano* e comunista insieme. *Fabiano*, in quanto non si contenta di una rivoluzione politica, che, lasciando immutate le anime, sarebbe presto compromessa da una reazione inevitabile, ma vuole la vera rivoluzione, quella interiore, che sola può assicurare da ritorni al passato; comunista, perchè solo impedendo col massimo rigore all'attività individuale di mancare o prevaricare nel campo materiale, si assicura all'universalità degli spiriti un campo illimitato di espansione. Vicino nello spirito, se non nella lettera, ai grandi maestri del socialismo, anche per Shaw il socialismo è necessario sopratutto come mezzo efficace per la redenzione spirituale dell'umanità, per l'affrancamento degli uomini dalla servitù della natura e delle pas-

sioni. Da Nietzsche egli accetta l'ideale del Superuomo, ma, a differenza di lui, comprende che il Superuomo non può realizzarsi come tale se non elevando a sè il gregge dei mortali; se egli tenta, invece, o di isolarsi nel deserto del suo io o di schiacciar la folla con la violenza, la sua sconfitta sarà inevitabile. È elevando gli altri a sè che il Superuomo si eleverà sugli altri: è perciò che Shaw è individualista e socialista insieme; è l'uno perchè è l'altro. Il Superuomo sarà realtà solo quando tutti gli uomini saranno superuomini. Se il grande siderurgico Andrea Undershaft si fa l'apostolo della religione del danaro e della potenza, gli è che crede che solo così potrà aiutare ad elevarsi fino a sè i figli del popolo, che il socialismo cristiano, l'umanitarismo filantropico, carezzante il sogno della bontà e della pace universale, lascerebbe in eterno nella povertà e nell'ignoranza. Gli è per questo che Barbara, figlia di Andrea, può accettare di divenirne la cooperatrice senza tradire lo spirito cristiano che è in lei, chè l'idealismo dell'amore non si può attuare se non riconciliandosi con l'idealismo della potenza in una sintesi superiore che li comprenda entrambi. Il popolo non si eleva con l'elemosina o con l'assistenza, ma con lo sforzo, e aiutato da chi è già al disopra di lui.

Nella visione del mondo e della vita di Shaw si raccolgono in sintesi il volontarismo antiintellettualistico di Nietzsche e il razionalismo empirico e positivistico degl'Inglesi.

Il Superuomo di Shaw, infatti, è uomo d'idee chiare e distinte, nutrito di scienza positiva, nemico di tutte le menzogne, di tutte le illusioni, di tutti i pregiudizi, di tutte le religioni positive, aborrente dalle effusioni sentimentali e passionali, compreso l'amore, che non sono per lui che debolezza, e che, se lo scuotono, è solo come un fremito fuggitivo della carne. Ma dagli eroi della volontà di potenza quali ci appaiono nella letteratura del secolo XIX, da Goethe ad Unamuno, si distingue per un tratto essenziale. Romantico come essi tutti, se per romanticismo s'intende la nostalgia dell'infinito, non è affatto romantico, se per romanticismo s'intende la facoltà di soggiacere alle illusioni. Egli è tutt'occhi per la realtà positiva, e non s'illude sul prossimo avvento delle sue utopie. Assetato d'infinito, vagabondo dello spirito, si salva dal ridicolo cui lo esporrebbe il suo utopismo confrontato alla realtà quotidiana, prendendo in giro sè stesso ed i suoi sogni. Serrato dal gregge degli uomini, egli cede loro, senza altra lotta che di schermaglie verbali e di paradossi, e si lascia docilmente irreggimentare. L'intransigenza condurrebbe alle peggiori e più inutili catastrofi, e perciò egli transige. Ma sotto la sua ironia freme la malinconia di un idealista disilluso, che dalla disperazione si salva grazie alla esuberanza della volontà di vivere e alla fiducia nella vita che è in lui. Egli è un Don Chisciotte *doublé* di un Sancio Panza. È un idealista vergognoso di apparir tale.

Egli crede, ma ha il pudore della sua fede e ride di essa, senza perciò abbandonarsi alla disperazione. La sua lotta contro la società è sopratutto verbale: il superuomo di Shaw è un *enfant terrible*, che ha per missione di sgonfiare le menzogne convenzionali. È la sua vendetta sulla società che lo ha vinto, e finchè può esercitarla non perde fiducia nella vita, perchè, tutto sommato, anche sgonfiare le menzogne convenzionali è un progresso. Gli è per questo che il carattere, la vita, l'umanità, nel senso ordinario di queste parole, sono soltanto dei personaggi non shawiani di Shaw, mentre i personaggi shawiani non sentono, non agiscono nel senso ordinario di queste parole, e si limitano a fare da sostegno al fuoco pirotecnico di paradossi che l'autore pone loro sulle labbra. Tutta la loro vita essendo nel paradosso, cioè nella lotta contro il luogo comune, contro il pregiudizio, l'abitudine, la *routine*, l'ipocrisia virtuosa, questo paradosso è naturale che sia il più violento possibile e, spesso, di un nero pessimismo. Ma al pessimismo della teoria fa equilibrio l'ottimismo del voler vivere, che, malgrado tutto, si afferma, e, nello stesso tempo in cui cede alla pressione sociale, se ne affranca con uno scoppio di risa, ove trema un sommesso singhiozzo.

In un teatro simile sarebbe vano cercare il sentimento e la passione, le gioie e i tormenti dell'amore, i caratteri concreti ed individuali. Lo sguardo di Shaw va verso i problemi generali, i

punti di vista universali, i principi sommi del mondo e della vita. Il colore, il realismo dànno rilievo a questo elemento essenzialmente universale e filosofico. È un teatro di idee, che, in uno almeno dei suoi lavori, *Major Barbara*, dove l'idealismo della forza, l'idealismo della volontà di vivere e l'idealismo della carità sono mostrati nella loro lotta e nella loro sintesi, giunge all'altezza del capolavoro. Certo, molte, troppe volte l'autore indulge al piacere del paradosso per il paradosso, della mistificazione per la mistificazione, ma dove Shaw è veramente Shaw, cioè, per l'appunto, nè solo predicatore, nè solo saltimbanco, ma l'uno e l'altro insieme, egli incarna mirabilmente quello stato d'animo del tempo nostro, che in sè concilia in una sintesi vivente ed attiva gli opposti contrari: lo stato d'animo del misticismo ateo, della religione irreligiosa, della fede dubitante, della tristezza ilare, lo stato d'animo dell'umorista che, avendo perduto la fede in tutti gl'ideali tradizionali e in tutte le illusioni che velavano l'aspra e dura realtà, non ha però perduto la fede nell'ideale e, attraverso tutti gli ostacoli, tutte le sconfitte, tutte le disillusioni, cammina verso una lontana ed ignota terra promessa, e dal sogghigno scettico di chi lo guarda passare si difende ridendo allegramente di tutti e di sè stesso.

XII.

MARIO MISSIROLI

« Sono disposto ad accettare tutte le critiche, a rendere omaggio a tutte le riserve dei miei contradditori; una sola ne respingo: che sia possibile, comunque, sorprendermi in dissidio con me stesso, cogliermi in fallo ».

Queste parole con cui si apre il bel libro di Mario Missiroli, *Polemica liberale* (Bologna, Zanichelli, 1919) richiameranno forse un sorriso di incredulità sulle labbra di più di un lettore. Poichè, se a Missiroli si riconosce universalmente grande ingegno, vasta solida signorile cultura, stile agile e nervoso, da molte, da troppe parti gli si muove appunto di compiacersi eccessivamente di logorare le sue forze nel gioco elegante, ma vano, di bilicarsi fra posizioni antitetiche, di saltare come un camoscio da una vetta alla vetta opposta e viceversa, senza mai stabilmente posare il piede in nessuna.

A questa opinione che si ha di lui non si può negare che qualche ragionevole appiglio Missiroli

abbia dato: conscio delle facoltà acrobatiche che realmente possiede in sommo grado, ben sapendo che gli sono ascritte a difetto, egli ha messo una specie di maligno piacere nel civettare con esse, per far dispetto agli avversari.

Ma ciò che, sopratutto, rende i suoi scritti difficilmente afferrabili a primo colpo al comun gregge dei lettori è la sua costante abitudine di risalire in ogni articolo dai piccoli episodi della realtà quotidiana ai sommi principi filosofici, di vedere in ogni modesto evento della storia e della politica un conflitto di opposte concezioni del mondo, di atteggiamenti antitetici di fronte alla vita. Questo continuo richiamo ai primi principi disorienta un pubblico così impreparato come quello italiano per tutto ciò che è riflessione filosofica.

Non si vuol negare, infine, che nell'ultimo fondo della posizione di Missiroli di fronte ai massimi problemi della vita e della storia non sia latente una certa contraddizione; ma, contraddittoria o no che sia la sua posizione, egli ha perfettamente ragione quando afferma che, in dieci anni di quotidiana attività letteraria, non l'ha mai, neppur minimamente, mutata.

In questo saggio io vorrei delineare brevemente nei tratti più caratteristici la fisionomia mentale di questo giovane scrittore, affinchè più facile riesca ai lettori dei suoi libri ed articoli penetrare nei segreti avvolgimenti di uno spirito così agile e

acuto, così complesso e originale. Per questo scopo, non v'è miglior mezzo che esporre nei lineamenti essenziali la concezione che Missiroli si fa della vita, della storia, della politica.

Di fronte ai problemi della vita e della storia — pensa Missiroli — non sono possibili che due atteggiamenti contraddittori ed irriducibili fra loro: quello cattolico e quello razionalista.

Secondo la Chiesa cattolica, la verità esiste in sè, eterna immutabile assoluta, indipendente dallo spirito umano, che non la crea, ma la riceve come un dato, come rivelazione divina. La Chiesa, depositaria di questa rivelazione, è divina come essa: il Papa, per la cui bocca la rivelazione si comunica agli uomini, è infallibile. Il cattolico accoglie in sè la verità con un atto di umiltà e di amore, e così risparmia la tragica esperienza dell'errore e del peccato. Certo, anche l'asceta cristiano sperimenta dentro di sè la tentazione al male, ma ne trionfa con la meditazione e la preghiera. Il terribile dramma della vita morale, che solo dal male nasca e germini il bene, si consuma così tutto quanto nell'interno dell'asceta: egli non proietta al di fuori la tentazione, non la traduce in azione esterna, non l'impone agli uomini, ma la consuma e dissolve dentro l'animo suo. Egli traversa l'esilio della terra avendo l'occhio sempre fisso a Dio: anche quando agisce fra gli uomini, non dimentica che i beni di questo mondo sono polvere ed ombra,

che la felicità non è di questa vita, che nessun assetto terreno è giusto e definitivo, che tutti, misurati alla stregua del bene supremo, si equivalgono, che nessuno stato di cose, per quanto iniquo, vale la pena che si versino lagrime e sangue per mutarlo. Il cattolicismo è trascendentista, pessimista, ascetico, mistico.

In opposizione all' intuizione cattolica, il razionalismo moderno (secondo Missiroli) concepisce la vita come realtà che si fa, che si pone nell'essere lottando contro il non-essere, come divenire perpetuo senza principio nè fine, senza senso nè mèta. Nulla è e permane, tutto fluisce e diviene. La verità è creazione transeunte del pensiero umano. Il pensiero è il creatore del mondo: eterno demiurgo, esso crea, per poi, in un successivo momento, ingoiare la sua creatura, assorbendola in una creazione superiore. Solo attraverso l'inferiore, posto e negato in quanto tale, si perviene al superiore: al bene attraverso il male, alla virtù attraverso il peccato, alla verità attraverso l'errore, alla felicità attraverso il dolore. Non vi è che una divinità: la Storia, nel suo perpetuo, infinito mareggiare. Non vi è altro limite all'azione umana se non la potenza dell'agente. Il diritto coincide col potere. Non vi è diritto naturale, giustizia in sè, autorità di diritto divino. La giustizia è lo stato di fatto in cui si conciliano in un momentaneo equilibrio forze contrastanti: che quell'equilibrio si rompa, che di quelle forze una riprenda il sopravvento, e

ciò che fu giusto cessa di esserlo. « La guerra è padre di tutte le cose ». Essa assume i nomi e le forme più varie: selezione animale, concorrenza, lotta di classi, guerra di nazioni. Dovunque, ira e furore.

Il razionalismo è la filosofia del mondo moderno. Il suo principio è che il mondo si fa e si rifà col pensiero, cioè non ricorrendo a presupposti che trascendano la potenza della ragione umana. Il suo demone interiore è la libertà; che, cioè, l'individuo non riconosca altra legge ed autorità se non quelle che liberamente egli pone ed accetta come tali. Il pensiero moderno ha distrutto il vecchio mondo feudale-cattolico, fondato sul principio della trascendenza della verità e dell'origine divina dell'autorità.

Tutto il mondo moderno, in quanto fa della verità una creazione umana, dell'autorità un limite volontariamente e provvisoriamente accettato dall'attività, del diritto una cosa sola con la potenza, è fuori della Chiesa. La guerra è il suo principio. Solo la Chiesa, quindi, può parlare di pace e condannare la guerra come *inutile strage*. Nondimeno, la Chiesa non incita i credenti alla rivoluzione contro il mondo moderno, ma raccomanda la pace sociale ed il rispetto ad ogni ordine costituito. Gli è che per essa tutti i beni della terra essendo vani, ogni ordine sociale essendo imperfetto, il vantaggio di una rivoluzione non vale i dolori e i delitti che la rivoluzione costerebbe. Perciò alla

giustizia, principio del mondo moderno, la quale assegna ad ognuno il suo diritto, e così conduce alla violenza ed alla guerra, in quanto ogni ordinamento sociale deve essere infranto non appena siasi alterato il rapporto di forze che esso sistemava, la Chiesa oppone la carità, per la quale soltanto il ricco rinuncia in favore del povero, il forte del debole, perchè i beni di questo mondo sono ombra fumo vanità.

Queste due concezioni del mondo e della vita, secondo Missiroli, sono opposte ed irriducibili: *tertium non datur.* La democrazia, che accetta il principio della libertà, ma afferma l'esistenza d'un giusto in sè, e così sta in bilico fra trascendenza ed immanenza, è assurda e contradditoria. Ma appunto perchè, almeno in parte, ammette la trascendenza, essa è, più che al razionalismo puro, vicina al Cattolicismo. Perciò, durante la guerra, il Papa parteggiò per l'Intesa, che affermava le idealità democratiche. Il dilemma resta sempre: immanenza assoluta o assoluta trascendenza. O il Sillabo o la rivoluzione perpetua. In presenza di questo dilemma, che egli ha posto con tanta esasperazione dialettica e con tanta lucida violenza di stile nel *Papa in guerra,* cosa decide Missiroli?

Che in sede di pura teoria abbia ragione il razionalismo, di ciò egli è perfettamente persuaso: egli non dubita che il mondo e la storia siano un perpetuo fluire, ove nulla è e tutto diviene. Ma se

la sua intelligenza si inchina a questo, che per lui è un fatto, bruto inesplicabile ingiustificabile quanto si vuole, ma fatto, il suo sentimento vi si ribella e recalcitra. Egli ha sete di *essere*, di *permanenza*. Egli guarda con nostalgia alla concezione cattolica: vorrebbe credervi, ma non può. Il cattolicismo gli sembra un sistema perfetto, ma inapplicabile. Ma la rivoluzione perpetua, cui conduce il principio del razionalismo, gli repugna profondamente. In questa contraddizione tra il suo intelletto e il suo sentimento è il segreto di Missiroli, è tutto Missiroli. Figlio del razionalismo moderno, egli ha in orrore la guerra assoluta cui questo di necessità conduce, e per sfuggirvi ricorre al *liberalismo*. Che cosa è, dunque, questo famoso *liberalismo* di Missiroli, pro e contro del quale fiumi di inchiostro si sono versati?

Lo Stato moderno — afferma Missiroli — è divorato da un'intima contraddizione: la rivoluzione liberale ha dato il potere alla borghesia, che, divenuta classe dominante, è diventata conservatrice, mentre il principio dello Stato moderno è la libertà, che giustifica tutte le rivoluzioni contro l'ordine costituito. Questo principio è passato nelle mani del proletariato, che vorrebbe continuare quella rivoluzione, che i borghesi, invece, vorrebbero conchiusa per sempre. Tra borghesia e proletariato vi è un'antitesi, che, lasciata a sè stessa, condurrebbe alla guerra civile. Il *liberalismo* consiste esclusivamente nell'arte di conciliare il principio

rivoluzionario del mondo moderno, che, lasciato a sè stesso, condurrebbe all'anarchia e alla guerra assoluta, con l'ordine e la pace sociale, senza di cui non è possibile convivenza civile. Esso risolve l'urto della borghesia conservatrice e del proletariato rivoluzionario in un proficuo riformismo, e così concilia l'ordine col progresso, la permanenza con la rivoluzione, l'*essere* col *divenire*.

Il *liberalismo* è la risultante dell'urto di due forze opposte: perciò non può essere nè una di esse, nè un partito a sè, non potendo anticipare i risultati della storia prima che questa siasi fatta con l'urto delle tendenze. Il *liberalismo* è un'arte di governo, un empirismo politico, che procede caso per caso, dando soddisfazione al principio rivoluzionario del mondo moderno ogni volta che, insoddisfatto, minaccerebbe di rovina la società. Con le tesi estreme si lotta, con quelle medie si governa. Tra i rivoluzionari ed i conservatori, solo lo Stato è liberale, è il *liberalismo* in atto, in funzione. Lo Stato non crea, ma assiste alla storia, registrando nelle sue leggi la risultante dell'urto delle due forze opposte. Perciò solo lo Stato è liberale, mentre liberale non può essere chi ha qualcosa al sole da conservare. La funzione liberale propria dello Stato moderno non è sempre esercitata dalle stesse persone: variano i gruppi che l'esercitano. Oggi, in Italia, *liberali* sono solo i socialisti, i quali, in quanto e perchè negatori di tutto l'attuale assetto sociale, sono i soli che compiano una seria

opera di rinnovamento, mentre il *partito* cosiddetto *liberale* non è che un partito borghese conservatore pauroso di dirsi tale.

Il *liberalismo*, in quanto comprensione integrale delle forze che muovono la storia, non è partito politico nè programma elettorale nè dottrina per agire e muovere il mondo: è una *praxis* per mettere il più possibile di ordine nella rivoluzione, *senza rinnegare il principio della rivoluzione.* Esso ha per condizione la capacità d'intendere e conciliare le tesi opposte, presuppone un abito mentale di tolleranza, un certo scetticismo verso le tesi estreme, assenza di passione, serenità.

In fondo al *liberalismo* di Missiroli c'è uno scetticismo tragico ed amaro: perchè prendere partito fra le posizioni opposte quando tutte le posizioni si equivalgono? Quando tutte le tesi si ritrovano nella storia che è diversa da ciascuna di esse, singolarmente presa? A che agire, se l'azione importa sempre violenza, errore, peccato, se nulla di ciò che essa mette al mondo è definitivo, se tutti gli assetti sociali si equivalgono, perchè tutti sono iniqui e la vita conclude immancabilmente alla miseria? Al *Manifesto dei Comunisti* Missiroli preferisce l'*Ecclesiaste.*

Questo pubblicista, direttore di giornali, è un asceta senza Dio. Il suo *liberalismo* è un mezzo per portare un po' di pace in un mondo condannato alla guerra ed alla rivoluzione perpetua, per

trasformare la *rivoluzione* in *evoluzione*, il *divenire* in *essere*.

In una parola, Mario Missiroli è veramente il *filosofo* ed il *mistico del riformismo* (1).

(1) Nelle *Opinioni* (Firenze, *La Voce*, 1921), raccolta di aforismi, Missiroli parte da uomini eventi opinioni del giorno per subito, di là, lanciarsi nel pallido regno delle eterne idee. Più che altrove, egli appare qui razionalista e storicista per l'intelletto, trascendentista e cattolico pel temperamento: devoto senza le gioie della fede. Il pensiero, perduta ogni speranza di giungere alla verità assoluta, alla realtà in sè, si abbandona con disperata e gelida delizia al vano gioco della sua libera attività, smontando sgretolando negando, senza mai affermare. « Questa non è la filosofia di coloro che vorrebbero morire; è piuttosto la sapienza di coloro che non vorrebbero essere mai nati ». Più apertamente di quanto avesse fatto prima, Missiroli denuncia nelle *Opinioni* il razionalismo e lo storicismo assoluti, consunti fino alla cenere dalla tragica esperienza della guerra mondiale, e invoca la trascendenza, « primo passo verso un misticismo senza Dio ». Trascendenza che non ha nulla da fare con un Dio sostanza o cosa trascendente, ma è nient'altro che la posizione di alcune eterne « verità » morali, pessimiste e conservatrici, note dall'origine del mondo, e che la storia, esperienza inconcludente senza causa e senza scopo, sempre inutilmente rinnovata, perennemente verifica contro perenni smentite. Da questa intuizione della vita e del mondo la qualità caratteristica dello stile di Missiroli (che nelle *Opinioni* fa le prove più belle): di unire in sè l'acerbità dell'ironia e il pathos di una sconfinata pietà e di una tristezza senza speranza. (*Nota della 2ª edizione*).

XIII.

ENRICO TREITSCHKE

Vale la pena di riprender tra mano l'opera di Heinrich Treitschke, di questo grande storico e teorico della politica, cui la guerra procacciò sì vasta e cattiva nominanza, e di esaminare brevemente quanto in essa siavi ancora di attuale dopo la terribile esperienza di questi anni. Tanto più volentieri ritorniamo per un poco all'opera di Treitschke, in quanto nessun valore scientifico sapremmo attribuire alle ignominiose sciocchezze che su quella nobile ed austera figura di pensatore versò a piene mani il bastardume interventista nei bei tempi in cui si fischiava Wagner e si boicottava Beethoven. A Treitschke quelle degne persone fecero qualcosa di peggio: gli piantarono in testa un elmo a punta, gli misero una pipaccia in bocca, uno sciabolone in mano; e, così cambiatigli i connotati, l'additarono al pubblico come il teorico dello Stato autocratico ed accentratore,

come l'adoratore dello Stato-caserma, e, di riflesso, come uno dei responsabili della guerra mondiale.

E pure, bastava aver letto con diligenza le due opere che di lui sono state tradotte in italiano (*La Politica* e *La Francia dal primo Impero al 1871*) per accorgersi che la caricatura non riproduceva neanche lontanamente i tratti più spiccati di quella appassionata fisionomia, e che lo spauracchio, di cui si pronunciava il nome, irto di consonanti, con la repugnanza di chi poggia i piedi sulla punta delle spade, era uno studioso cauto nei suoi giudizi, che, se simpatie dimostrava, era per le teorie del libero scambio, dell'autonomia amministrativa, del rispetto della volontà popolare contro ogni arbitraria e dispotica imposizione.

Secondo Treitschke, è nell'essenza dello Stato di essere *sovrano*, cioè di non ammettere forza alcuna superiore alla sua, di non aver bisogno che di sè per essere e conservarsi in vita. Stato degno di questo nome è solo quello che di sè può dire come Gustavo Adolfo: « Sopra di me non riconosco che Dio e la spada del vincitore », che non ammette altre restrizioni alla sua sovranità se non quelle che egli stesso consente, legandosi per contratto con altri Stati, ma dalle quali in nessun caso si ritiene incondizionatamente impegnato per tutto l'avvenire. Tutti i contratti internazionali sono fatti con la clausola esplicita o sottintesa: *rebus sic stantibus*. Mutando le condizioni esistenti quando il

contratto fu messo in vita (e di questo mutamento egli solo è giudice), lo Stato cessa di essere obbligato; e può, anzi deve, rescinderlo, se serbarvi fede riescisse a suo detrimento: principio che scandalizzerà, certo, giuristi ed avvocati, ma la storia non si esamina con i criteri della procedura civile. A maggior ragione, lo Stato non può accettare la giurisdizione di un tribunale arbitrale, sotto pena di alienare la sua sovranità. Esso non riconosce altra forma di processo che la guerra, non si sottomette ad altra sentenza che a quella delle armi: perciò il diritto di fare la guerra è il diritto essenziale di uno Stato degno di questo nome. La guerra è santa quando è giusta (ed è giusta quando è necessaria), perchè forza gli uomini a superare il naturale egoismo, a trascendere la loro miserabile individualità, e li eleva fino al supremo sacrificio facendoli comunicare nella vita ampia ed immortale dello Stato. La pace perpetua è il regno del materialismo e della mediocrità: è un ideale immorale che non potrà mai attuarsi, perchè il Dio vivente vigilerà sempre affinchè la guerra, rimedio terribile senza di cui la specie umana impaluderebbe, ritorni, quando è necessario, ad agitare le acque della storia.

La *Potenza* è l'attributo essenziale dello Stato; l'esercito ne è l'incarnazione. I piccoli paesi che non si possono difendere con le armi e devono la vita alle grandi Potenze che li tollerano, non sono veri Stati. Solo nel grande Stato gl'individui sen-

tono nascere in sè il sentimento di partecipare ad una vita superindividuale, che ha per teatro delle sue gesta il mondo, per anni i secoli. Il piccolo Stato, invece, non può avere altro scopo che d'ingrassare i sudditi; e così sviluppa in essi tendenze egoistiche e sentimenti da mendicante. L'individuo ha l'obbligo di sacrificarsi allo Stato, ed il fine dello Stato è il più alto che possa proporsi creatura umana. Se lo Stato non potesse conseguire il suo fine necessario altrimenti che ricorrendo a mezzi giudicati immorali, nulla gli vieta servirsene. La santità del fine santifica i mezzi. La morale dello Stato non va giudicata con i criteri della morale individuale. « L'uomo di Stato non ha il diritto di scaldarsi tranquillamente le mani alle rovine fumanti della sua patria, felice di potersi dire: Io non ho mentito mai ».

Treitschke non è statolatra, e tanto meno socialista di Stato. La vita famigliare, l'agricoltura, il commercio, l'industria, la religione, le scienze, le arti, vanno abbandonate al libero giuoco delle attività individuali e delle associazioni in cui queste spontaneamente si aggruppano. Esse formano la *società civile,* la quale non ha unità di fine e di volere, è lacerata da lotte intestine e, abbandonata a sè stessa, condurrebbe alla guerra di tutti contro tutti. Lo Stato, invece, è principio di unità e di organizzazione, è persona superindividuale, cosciente e volente. Il suo volere, incarnazione degl'interessi profondi dell'aggruppamento umano di

cui è la forma politica, supera i secoli, attuandosi nell'ampia distesa delle generazioni. Ora, solo i fini di potenza sono tali da superare le contingenze del momento: lo Stato non deve, dunque, proporsi altro fine che la massima potenza. Non dev'essere nè un'associazione economica, nè un'accademia di belle arti. Non che lo Stato universale sia ideale possibile o desiderabile, ma lo Stato deve agire come se aspirasse a diventarlo. Solo in quanto potenza, esso è persona superindividuale e può mantenere la pace sociale: ai suoi voleri deve richiedere ubbidienza incondizionata, e, se rifiutata, imporla con la forza: il consenso dei sudditi non gli è necessario: purchè sappia farsi rispettare, durerà egualmente per secoli. Il principio di nazionalità non è, dunque, fondamento necessario dello Stato.

Ad un lettore rapido e disattento può sembrare che Treitschke, in fondo, non faccia che rinnovellare le teorie politiche di Hobbes, che il suo Stato non sia se non il *Leviathan* di Hobbes, padrone assoluto della vita e della morte delle anime e dei corpi dei sudditi, investito del duplice potere temporale e spirituale, ma, di più, non immobile come lo Stato hobbesiano, bensì animato da una formidabile *Volontà di potenza* alla Nietzsche, che lo lancia alla conquista del mondo. Invece, tra lo Stato di Treitschke e lo Stato di Hobbes la differenza è profonda. Il *Leviathan* non ha altro compito che di mantenere la pace tra i cittadini, i

quali, abbandonati a sè stessi, sarebbero l'uno il lupo dell'altro e si mangerebbero fra loro. È per impedire la guerra di tutti contro tutti che, nel contratto sociale che diede origine alla città, ogni potere e diritto fu tolto ai cittadini e deferito allo Stato. Lo Stato hobbesiano è lo Stato-carabiniere, incaricato di salvare ad ogni prezzo la pace sociale, mantenendo un terrore invincibile, che impedisca alla città degli uomini di ridiventare la foresta dei lupi. Esso poggia su un fondamento essenzialmente utilitario, mentre lo Stato treitschkiano poggia su un fondamento essenzialmente morale.

Per comprendere la politica di Treitschke, bisogna tener presente il principio che tutta la pervade, e che egli ha ricevuto dalla tradizione secolare dello spirito germanico, secondo il quale l'individuo abbandonato a sè stesso non avrebbe cura che del suo particolare benessere e tornaconto, sarebbe un animale, sia pure ragionevole, non vivrebbe di vita morale e spirituale. Perchè l'individuo assurga alla vita dello spirito, deve negarsi come individuo. I mistici tedeschi dei secoli XIII e XIV dicevano: negarsi in Dio. Treitschke dice: negarsi nello Stato. Solo partecipando alla vita dello Stato, vivendola come propria, l'individuo supera la sua miserabile individualità e partecipa di quella che Fichte chiamava l'*immortalità terrestre*. Sacrificarsi allo Stato è sacrificarsi alla legge morale vivente e concreta. Lo Stato non ha legge morale al disopra di sè, perchè è la legge e la vita

morale in atto. Di qui la concezione quasi mistica che Treitschke si fa della vita politica: di qui il soffio di entusiasmo religioso che passa attraverso l'opera sua e che tanto la distingue dalla gelida lucidità matematica del *Leviathan* di Hobbes. E si capisce allora perchè la *Potenza* sia l'attributo essenziale dello Stato di Treitschke: solo uno Stato potente può proporsi fini che sorvolino i secoli, fini superindividuali, ed esclusivamente nell'agire secondo fini superindividuali l' individuo supera la sua individualità e si libra nel puro etere della vita morale.

Se questo principio fondamentale è esatto, Treitschke ha ragione, e non v'è altra politica che la sua. Ma è esso veramente inconfutabile? Certo, isolato da ogni rapporto con altri individui, ridotto a perseguire fini esclusivamente individuali, l'individuo non vivrà altra vita che materiale, non curerà che il benessere della « bestia del corpo », per usare un'espressione della mistica germanica medioevale. Certo, solo superando gl'immediati fini individuali e costituendosi membro di un ente superindividuale, di un *corpo mistico,* i cui fini diventano i suoi, l'individuo può superare l'angusta sfera della sua personalità. Ma è vero che questo *corpo mistico* non è e non può essere che lo Stato sovrano? Qui è il nocciolo della questione. Se si risponde di sì, Treitschke ha partita vinta.

Ma si ricordi che lo Stato di Treitschke, Stato indipendente e sovrano fra Stati indipendenti e

sovrani, è una costruzione storica che non ha più di sei secoli di vita, e che nulla fa credere eterna. Vi fu un tempo in cui il *corpo mistico*, partecipando al quale l'individuo viveva della più alta vita morale, era non Stato fra Stati, ma Stato mondiale: l'Impero Romano. Seguì un tempo in cui, al disopra di questo ed in lotta con esso, un *corpo mistico* incarnò una vita morale ancora più alta e pura: la Chiesa Cristiana. Lo Stato moderno, sovrano e indipendente fra Stati sovrani e indipendenti, è emerso lentamente dalla frantumazione della comunità medioevale cristiana e del Sacro romano impero germanico, ed ha raggiunto l'apice del suo sviluppo nel secolo XIX, quando fu considerato come la più alta creazione storica, non ulteriormente superabile. Lo Stato di Treitschke non è dunque eterno: è un prodotto storico che, come è nato, può dileguare. E dileguerà certamente, poichè la condizione finale dell'umanità non può essere quella di una congerie di Stati, ciascuno sovrano e indipendente, ciascuno non riconoscente al disopra di sè che Dio e la spada del vincitore (gli Stati demomassonici fanno a meno anche di Dio), ciascuno lupo dell'altro Stato. Tale era la condizione dell'Europa nei primi del secolo XX. E la guerra europea ne fu il frutto sanguinoso. Il politeismo politico, la dottrina che vuole una pluralità di Stati sovrani, si risolve nella consacrazione definitiva dell'anarchia statale. Ora, tutto ciò che divide gli uomini e li scaglia l'un contro l'altro, è

falso e perituro. Come Ariele, serrato in una quercia fenduta, riempiva la foresta di selvaggi clamori, la terra, oggi scissa in un'antitesi assoluta, si dibatte per uscirne ed ascendere ad una sintesi superiore. Quale? È il segreto della storia, cui solo la storia potrà rispondere.

Pur difendendosi dall'accusa di costruire una teoria del perfetto Stato, Treitschke ebbe costantemente l'occhio ad uno Stato che fu il modello alla cui stregua giudicò tutti gli altri: lo Stato Bismarckiano. Più che da una spontanea evoluzione dello spirito nazionale germanico, lo Stato Bismarckiano sorse da una ferrea e consapevole volontà, aiutata dalle forze di una dinastia e di una casta di feudatari guerrieri. Donde quel certo che di volontario, di artificiale, e quindi di meccanico e di gelido, che fu l'intimo difetto dello Stato di Bismarck e di Treitschke. Esso desidera certo il consenso dei sudditi e l'adesione dello spirito nazionale, ma, occorrendo, ne fa a meno e si regge per forza propria, la sua sovranità non derivando da delegazione popolare, ma attingendo da sè il suo diritto. Certo, esso fa di tutto per promuovere il benessere e la cultura delle classi sociali, ma non si confonde con nessuna di esse, ed i suoi fini sono di gloria e di potenza, librantisi bene in alto sui fini puramente economici delle classi, compresa la borghesia, come superiori alla borghesia si consideravano i *Iunkers*, che dello Stato bismarkiano costituivano la forza ed il sostegno.

La catastrofe militare e il divampare della lotta di classe hanno segnato la fine dello Stato di Treitschke e di Bismarck. Schierandosi a difesa del privilegio economico borghese, lo Stato ha cessato di librarsi al disopra delle classi, nel puro etere della politica, ha rivelato il suo fondamento economico, è divenuto ciò che Marx lo definiva: l'organo di difesa della borghesia. In pari tempo, poichè la borghesia è oggi la sola depositaria delle tradizioni culturali e patriottiche, lo Stato appare tutore della cultura e dello spirito nazionali. Insorgendo contro la borghesia e lo Stato, i proletariati insorgono, insieme, contro la *patria* e contro la *cultura*. Ciò è fatale, ma in ciò è anche il vero ostacolo alla marcia in avanti del proletariato. Questa oggi segna un tempo di arresto, e riprenderà solo in quanto al proletariato riuscirà di strappare alla borghesia il monopolio della cultura e delle tradizioni nazionali, di far rientrare nello Stato dei produttori lo Stato-potenza etica e tradizione storica di Treitschke, in una parola di far coincidere *economia* e *politica*.

XIV.

ENRICO FABRE

Gli uomini del Rinascimento, andando in villa, portavano seco, viatico spirituale, le *Bucoliche* e le *Georgiche* di Virgilio. I loro nipoti del Settecento preferivano gl' *Idilli* di Gesner e le *Rêveries d'un promeneur solitaire* di Giangiacomo. Oggi, la lettura preferita nei languidi ozi della villeggiatura sono i *Souvenirs Entomologiques* di Henry Fabre. Cosa curiosa: è sopratutto tra le signore che Fabre è assai popolare, ed ancor più, credo, ne crescerà la popolarità a misura che l'editore Delagrave andrà sostituendo alle vecchie e brutte edizioni dei *Souvenirs* i volumi della nuova, in bella carta, con illustrazioni colorate che fa piacere vederle e, sopratutto, straordinariamente costosa, chè nei nostri tempi di pescecanismo la diffusione di un libro è in ragione diretta del suo costo venale. La fama di Fabre cominciò a diffondersi sopra tutto dopo che

Bergson, in quel meraviglioso secondo capitolo dell'*Évolution créatrice*, che ha la grandiosità poetica di una cosmogonia dell'antica Grecia, espose con la musicale magìa del suo stile i risultati delle sue ricerche, e su queste « historiettes de guêpes », secondo il rimprovero sprezzante di un critico, edificò alcune delle sue più importanti teorie: dopo è andata sempre crescendo, ed oggi tocca il culmine.

Sfoglio i volumi dei *Souvenirs*, e dinanzi alla fantasia sorge la visione del « Laboratorio di entomologia vivente », la fattoria perduta nella pianura provenzale, nascosta da un selvaggio caos di piante ed arbusti, attirante gl' insetti da molte leghe lontano, dove, isolato dal mondo, visse per quarant'anni, dedito alle sue ricerche, l'« incomparabile osservatore », come lo chiamò Darwin, il « Virgilio degli insetti », come lo chiamò Edmond Rostand. La fantasia ne vede la persona contadinesca, dalla faccia aspra glabra rugosa, dove la piega delle labbra mette un'espressione d'indicibile amarezza, dove gli occhi neri dalle pupille dilatate balenano sguardi di straordinario splendore, andarsene con un pezzo di pane e un frutto in tasca per la campagna solitaria, fermarsi dinanzi a un nido d'insetto, e starsene per ore e ore steso a terra a studiare le abitudini e le occupazioni del suo abitatore, ignaro che su lui si china, a sorprendere il segreto della sua minuscola esistenza, uno smisurato gigante « che sospende il respiro per non

rovesciare e spazzar via col suo soffio i nani che osserva ».

Da che antologie tratte dalla selva dei *Souvenirs* ne hanno popolarizzato la conoscenza, chi ignora quelle *meraviglie dell'istinto* o scoperte da Fabre o da Fabre descritte con nuova e superiore precisione che equivale ad una scoperta? Chi non conosce la stupefacente storia, frutto di quaranta anni di osservazioni ed esperienze, degl' insetti paralizzatori? Queste vespe non si nutrono che del succo di fiori, ma alle loro larve, che esse non debbono mai vedere, è necessaria carne fresca ove palpita la vita. La vespa scava nel suolo un antro, ove depone l'uovo donde uscirà la larva e, con l'uovo, un grillo o un ragno o un coleottero o una larva che servirà di nutrimento alla sua: poi, mura l'entrata dell'antro, e non vi mette più piede. Si pone allora il problema: « che diverrà nella stretta camera dell'antro la debole creatura che un nulla offende, fra i vigorosi coleotteri che per settimane intere muovono le loro lunghe gambe speronate, oppure alle prese con una mostruosa larva che dà colpi di groppa e di mandibole, che arrotola e svolge le sue tortuose pieghe? ». Tale l' appassionante enigma, la cui soluzione è la maggior gloria di Fabre. Prima di essere chiusa nell'antro, la vittima è stata dall'insetto paralizzatore afferrata e punta col dardo precisamente negl'invisibili gangli nervosi il cui meccanismo comanda i movimenti: la puntura l'ha resa paralitica, ed essa non può

più fare un movimento; peraltro non solo continua a vivere, ma non ha nemmeno bisogno di nutrirsi. Uscita dall'uovo, la larva dell'insetto paralizzatore troverà la carne fresca di cui ha bisogno: essa divorerà la sua vittima vivente, rosicandone le membra a poco a poco, cominciando dalle parti meno necessarie per finire a quelle essenziali alla vita. Si assiste così allo spettacolo atroce « di un animale che, divorato vivo, particella a particella, per quasi due settimane, si vuota, si smagrisce, si accascia su sè stesso », pur conservando fino alla fine la sua succulenza e freschezza. Quale spaventosa agonia per la vittima, se nel suo minuscolo cervello vacilla ancora la fiammella della coscienza! Quale incubo pel piccolo grillo strappato alla gran luce dei campi e murato vivo nell'antro tenebroso dello Sphex! E si pone il problema: poichè l'insetto paralizzatore nasce, come tutti gli insetti, orfano di padre e di madre, chi gli ha insegnato che la sua larva non si nutre che di carne fresca e di una certa qualità, che, per fornirgliela, bisogna paralizzare, bisogna colpire quei punti determinati dove sono i gangli e non altri, pungendo i quali sopravverrebbe la morte? Donde ha attinto la sua scienza entomologica *doublée* di una chirurgia sapiente? La risposta è: dall'istinto. Ma cos'è l'istinto?

Tutta l'opera di Fabre è consacrata al formidabile problema, di cui la scienza invano tenta esaurire il mistero. Al momento preciso, la cui sca-

denza è come segnata dallo squillo della tromba di un invisibile araldo, gl'insetti sono subitamente dominati da una forza irresistibile, obbediscono senza resistenza ad un misterioso comando interno, ad un'invincibile fascinazione, e, senza averli imparati da nessuno, fanno gli stessi gesti dei loro genitori e compion ciecamente il loro destino. Poi, passato il momento, gl'istinti scompaiono e non si risvegliano più. Mentre la caratteristica dell'intelligenza è di riflettere, di essere cosciente, di collegare l'effetto alla causa, ad una domanda di far seguire una risposta e, sopratutto, di parare all'accidentale, a nuove circostanze di adattare una nuova condotta, l'istinto è scatto automatico, concatenamento lineare, ordine fatale e necessario di movimenti, che l'insetto percorre senza ritornare sui suoi passi. Ad un'Ape fabbricatrice presentate una cella già piena di miele: essa si ostinerà ad approvvigionarla di tutto il miele che la sua larva reclama, perchè l'impulso che l'incita ad approvvigionare non è ancora esaurito. Ma vuotate di tutto il contenuto la cella che essa ha riempito, e l'Ape non ricomincerà il suo lavoro. L'approvvigionamento essendo completo, l'impulso che la spingeva non agisce più: essa depone il suo uovo nella cella vuota, condannando la futura larva alla morte per fame. Rompete a caso un solo raggio della tela che l'Epeira fasciata tesse di un colpo ogni sera: essa non saprà, non tenterà, non si accorgerà nemmeno della necessità di ripararla. « Simile al corso

di acqua che non sale le chine e non rimonta alla sua sorgente, l'insetto non ritorna sui suoi atti, che si succedono invariabilmente gli uni agli altri, e che sono legati fatalmente fra loro in un ordine necessario, in modo che il seguente è il complemento obbligato di quello che ha immediatamente preceduto, come una serie di echi che si svegliano l'un l'altro... Esso ignora i suoi meravigliosi talenti, come lo stomaco ignora la sua chimica sapiente. Esso costruisce, tesse, caccia, pugnala, paralizza come digerisce, segrega il veleno della sua arma, la seta del suo bozzolo, la cera dei suoi raggi, sempre senza rendersi il menomo conto dei mezzi e del fine ». L'istinto è una cosa, l'intelligenza un'altra, e non vi è per Fabre transizione alcuna dall'una all'altra. Qua e là s'intravvede come un rudimento di coscienza, un risveglio dell' intelligenza: così il Xilocopo, che nei tronchi di alberi e nelle vecchie travi scava corridoi per le sue larve, sa utilizzare le gallerie artificiali non scavate da lui stesso. Ma manca sempre e previsione e giudizio e ragionamento, ed anche quando l'istinto sembra cedere all'intelligenza, questa non rode che pochissimo sul dominio di quello. Inconscio dello scopo che lo fa muovere, l'insetto non profitta delle lezioni dell'esperienza, nè innova nei suoi usi fuori di uno stretto cerchio. Non vi sono nè scolari nè maestri in questo mondo dove ognuno obbedisce per suo conto alla voce interiore che lo conduce, non solo senza occuparsi di ciò che fa il vicino,

ma senza pensare affatto a ciò che fa egli stesso. L'istinto è una scienza infusa che ignora sè stessa.

Perciò Fabre respinge tutti i tentativi diretti a risolverlo nelle proprietà fisico-chimiche della materia o a farne un'intelligenza meccanizzata trasmessa per eredità o una serie di piccole variazioni accidentali utili addizionantisi; e vede nel trasformismo una «enorme e luminosa vescica». Le specie nascono tutte d'un pezzo, portando ognuna insieme col suo organismo i suoi istinti innati e indelebili, come « tante medaglie immutabili, battute ognuna con un conio distinto, su cui il morso dei secoli non ha presa che per annientarlo presto o tardi ». Egli è spiritualista, e vede nella Natura l'opera di Dio. Non perciò la Natura riveste ai suoi occhi i rosei colori coi quali appare ad un Bernardin de Saint Pierre, ad esempio: questo facile e beato ottimismo gli repugna. Fabre ha l'orecchio troppo fine per non avvertire, accanto alle divine armonie, le diaboliche dissonanze della Natura. Dappertutto la strage e la morte: per un germe che riesce a vivere, milioni che abortiscono; il vivente è sacrificato agl'interessi della specie, e la legge del ventre è la legge universale. « L'intestino governa il mondo », e per assicurare la vita a sè ed alla progenie, quali astuzie, quali ferocie, quali orrori! La morte è dovunque, nascosta in ogni foglia, sotto ogni ciottolo: contro l'insetto che passa uncini, dardi, denti, pinze, tenaglie, scie, si tendono minacciosi. Drammi spaventosi si svolgono nella luce

solare, nell'ombra misteriosa delle notti stellate. Se il nostro orecchio potesse percepirli, udremmo

> Une rage tigresse et des cris léonins
> Rugir profondément dans ces univers nains.

Ognuno vive a spese di altri; « ognuno ha le sue astuzie di guerra, i suoi procedimenti di attacco, il suo modo di uccidere ». Dappertutto « un' atroce attività, un brigantaggio sapiente ». Perchè tanto dolore nel mondo? Fabre, angosciato, non sa rispondere alla domanda: il Dio che egli vede passare nell'ombra e di cui adora la traccia augusta non è il Dio dei Cristiani, che trasse la natura dal nulla; è piuttosto il Demiurgo che lotta con un principio di disordine e di male, che egli non ha creato, che gli resiste e che non riesce completamente a domare. Più che il Virgilio, Fabre è il Lucrezio degl'insetti.

In Fabre lo scrittore non è di minor forza dell' osservatore e dello sperimentatore: l' attuale voga dei *Souvenirs*, che ne fa salire la vendita a cifre fantastiche, è dovuta, non meno che alla meravigliosa bizzarria dei racconti, alla straordinaria potenza della visione artistica. A differenza di Maeterlinck, in cui si sente spesso il dilettante che mira all'effetto, Fabre non ha in vista che la

precisione della rappresentazione ed ignora le astuzie letterarie. Il suo stile è bonario, alla mano, rifuggente da inutili tecnicismi, ricco di espressioni popolaresche, con qua e là un zinzino di buon umore contadinesco, uno spruzzo d' ironia, amara in fondo, sorridente alla superficie, dell'uomo che la sa lunga sulla vita, di una straordinaria felicità di avvicinamenti ed intensità di evocazione, sempre colorito plastico fresco di vita. Di fronte ai suoi minuscoli amici egli è nell'atteggiamento di un osservatore curioso e benevolo, divertito a volte, a volte intenerito, a volte spaventato: la trascendente amoralità della Natura, turbine vitale in cui sfruttati e sfruttatori girano in cerchio senza mai posa nè tregua, lo riempie di melanconia profonda, di tenerezza commossa per quei piccoli esseri. Anche contro i più orridi e crudeli egli non sa sdegnarsi: come la bella signora della *Sensitiva*, che porta via in un canestro nei boschi profondi, lungi dal suo giardino, gl' insetti micidiali ed i vermi nocivi, ma nel canestro mette erba e fiori selvatici pei poveri esiliati

> whose intent
> although they did ill, was innocent,

anche per essi Fabre ha una parola buona, una pennellata amorosa della sua magica tavolozza.

Riprendiamo per nostro conto il problema della natura dell'istinto, lasciando da parte quello della sua origine. Vi è qualcosa in noi che, senza giungere all'infallibile sicurezza dell'istinto, è il primo passo sulla via in fondo alla quale questo si trova: l'abitudine, che trasforma l'azione volontaria e cosciente in una meccanica inconscia successione di movimenti. Il fine o termine dell'azione riflessa e volontaria è un piano o programma, che deve essere e non è ancora, che non è necessariamente ma può essere o non essere: una possibilità, un ideale, che dipende da noi realizzare o no. L'abitudine trasforma l'azione riflessa e libera in inclinazione o tendenza spontanea: il fine dell'azione cessa di apparire come programma o possibilità o ideale, s'incorpora nel movimento, non se ne distacca, ma per ciò stesso esso cessa di essere cosciente. La coscienza è misurata dall'intervallo che corre fra il movimento ed il fine che il movimento realizza, intervallo che l'intelletto misura, che la volontà supera. La coscienza fa tutt'uno con lo sforzo. Quando il fine del movimento s'incorpora immediatamente col movimento e coincide con esso, quando il fine dell'azione si esegue da sè, spontaneamente, senza sforzo nè attenzione, allora non vi è più coscienza. Al limite dell'abitudine è l'istinto. Cosa è, dunque, l'istinto? Un modo di azione in cui non vi è coscienza perchè non vi è sforzo, non vi è sforzo perchè tra ciò che si fa e ciò che si dovrebbe fare non vi è scarto: il fine

dell'azione non si proietta dinanzi a questa come ideale da realizzare, ma s' incorpora immediatamente nell'azione e coincide con essa. Tutta la differenza fra l'uomo e l' insetto è questa: che il fine dell' azione da realizzare, all' uno appare come ideale che può essere realizzato o no, come pura possibilità, e per l'altro, invece, si realizza spontaneamente nell' azione. Conseguenze incalcolabili derivano da questa fondamentale differenza.

Il fine dell' azione è per l'uomo un ideale che da lui dipende realizzare o no. L' ideale così si stacca dal reale, il dover essere dall'essere, il futuro dal presente, il possibile dalla realtà. L'uomo acquista coscienza del tempo e delle sue tre dimensioni. Appare la libertà, e con essa l'errore, il male, la vita morale, la Storia. L' uomo si oppone al mondo che lo circonda, lo distingue da sè come oggetto da soggetto, dice *io* e *tu*. Nulla di tutto ciò nell' insetto. Il fine dell'azione incorporandosi immediatamente nell'azione stessa, manca ogni distinzione di reale e ideale, di essere e dover essere, di realtà e possibilità, di presente e futuro. Non c'è senso del tempo nè libertà nè errore nè male nè vita morale nè Storia. L'insetto non è nel mondo come un io dinanzi a un sistema di cose, non dice *io*, non dice *tu*, è in uno stato di sonnambulismo perpetuo. Il mondo gli appare come un caos di luci, di ombre, di colori, di odori, che non distingue da sè e che gli fluttua davanti come l'indistinto miraggio di un sogno. È questo lo stato cui

tende a ridurci il venir meno dello sforzo, del senso dell'ideale, il prevalere dell'abitudine:

> cette vieille au pas monotone
> endort la jeune liberté;
> et tous ceux que sa force obscure
> a gagnés insensiblement
> sont des hommes par la figure,
> des choses par le mouvement.

È il senso dell' ideale che strappa l'uomo alla fatalità, alla monotonia spaventosa, all'eterna ripetizione della natura, e gli apre l'infinito oceano della libertà, con le sue tempeste ed i suoi naufragi, dove la vita è navigazione dolorosa e riconquista di tutti i giorni, ma perciò stesso novità e coscienza. Dall'una parte noi troviamo: perfezione, fatalità, incoscienza, eterno ritorno, circolo chiuso. Dall'altra: coscienza, libertà, imperfezione e perfettibilità continua, novità, linea aperta dai due capi. Dove è maggiore felicità? Eterna domanda, che non avrà mai risposta.

XV.

FELICE RAVAISSON

Felice Ravaisson non ha bisogno di essere presentato al pubblico italiano: il suo *Rapport sur la philosophie en France au dixneuvième siècle* ha trovato in Italia lettori non meno numerosi ed entusiasti che in Francia. Ed è universalmente noto, omai, sopratutto dopo gli studi definitivi di Renato Berthelot, quale sia la sua significazione nella storia della filosofia europea del secolo scorso. Ravaisson riprende la speculazione filosofica francese al punto in cui l'aveva lasciata Maine de Biran; feconda i risultati della tenace meditazione di questo solitario con tutta la sua prodigiosa cultura di storia della filosofia; dilata il psicologismo ancora un po' timido e incerto di Maine de Biran in una metafisica dello spirito; e, riallacciandosi al grande movimento filosofico che va da Kant a Hegel e continuandone lo sforzo di dedurre la filosofia da un solo principio, che è lo spirito concepito come unica realtà, come

attività vivente e concreta, stabilisce su basi incrollabili il sistema dello spiritualismo assoluto, dell'assoluto idealismo, tagliando netto alla radice lo spiritualismo astratto di Vittor Cousin, che, in pieno secolo decimonono, pur dopo l'idealismo trascendentale germanico, aveva rinnovellato il dualismo cartesiano di spirito e natura.

Ravaisson rappresenta, quindi, l'anello di congiunzione della filosofia idealistica germanica con la filosofia francese, che a grande stento, nei primi del secolo scorso, si andava svincolando dal sensismo: è nella sua speculazione che la Francia per la prima volta si pone veramente al livello delle conquiste filosofiche di oltre Reno, e le continua, accresce e dilata.

Tutto il movimento filosofico francese del secolo scorso deriva, più o meno direttamente, dalla speculazione di Ravaisson: chi l'ha sviluppato in una direzione, chi in un'altra (*alii aliud sumpserunt*, come dice Cicerone a proposito dei differenti discepoli di Socrate), ma tutti i più insigni pensatori contemporanei della terra di Francia riconoscono in lui il maestro comune. La filosofia della contingenza di Emilio Boutroux, la filosofia della volontà di Maurizio Blondel, la filosofia dell'intuizione di Enrico Bergson, l'idealismo assoluto di Giulio Lachelier sono fiori germinati da un'unica radice: la filosofia di Felice Ravaisson. Lachelier, nella speculazione del quale culmina la filosofia francese contemporanea, ama profes-

sarsi continuatore di Ravaisson, e, attraverso questo, di Maine de Biran, ed è veramente il solo che alla filosofia ravaissoniana abbia fatto compiere un progresso sostanziale, nel senso dell'idealismo assoluto. Quanto a Bergson, chi legge con attenzione gli scritti da me tradotti di Ravaisson, dovrà riconoscere come il bergsonismo tutto quanto non sia se non il ravaissonismo dichiarato, esplicato, dimostrato, ma pur anche diffuso, diluito, depotenziato, e (per dire tutto con una parola cara a Ravaisson) esinanito.

Peraltro, tanto in Francia, quanto in Italia ed altrove, l'opera di Ravaisson più letta e conosciuta, e quella su cui gli storici della filosofia contemporanea si sono fondati per esporne il pensiero e valutarne la significazione storica, è il celebre *Rapport sur la philosophie en France au dixneuvième siècle.* E, certo, il *Rapport* è opera veramente classica per profondità di critica e magnificenza di stile, ma è ben lungi dal rappresentare il momento veramente culminante e storicamente significativo della produzione ravaissoniana: l'essersi fondati principalmente su di esso per valutare Ravaisson è stato, senza dubbio alcuno, causa di errori ed inesattezze non lievi per gli storici della filosofia contemporanea.

Il *Rapport* fu scritto nel 1867, dopo lunghi anni durante i quali Ravaisson era andato vivendo sempre più intensamente e profondamente il suo pensiero filosofico, ma, per ciò stesso, sempre più

depauperandolo di tutto il tramite discorsivo, di tutta la mediazione dialettica, traverso i quali egli era giunto alle sue conclusioni, e sempre più riducendolo ad una intuizione, potente ma indimostrata, sublime ma — a prima vista almeno — campata in aria, e, per tutto dire in una parola, più artistica e mistica che filosofica. Si comprende benissimo come a coloro che di Ravaisson conoscevano solo il *Rapport*, egli dovesse sembrare più poeta che filosofo, più mistagogo che scienziato; e, per esempio, riesce chiaro perchè, abituato com'era ad allineare interminabili dimostrazioni in forma, Alfredo Fouillée si esprimesse, sul conto di lui, con evidente irritazione e malumore: « La dottrina di Ravaisson, ch'è il predecessore e il maestro dei nostri intuizionisti attuali, è, insieme, un' opera d' immaginazione creatrice e di dotta riflessione. Questo gran signore della filosofia sembra condurci a passeggio in un parco dalle linee classiche, come quello di Versailles, dove si elevano statue degli dei e dei filosofi; e, da tutte le parti, l'occhio fugge verso i grandi orizzonti. Pieno dei ricordi dell'antichità, egli dice: « Aristotile ha *sentenziato*... Platone ha *sentenziato*.... », ed egli stesso, a sua volta, sentenzia. Perduto nel pensiero del pensiero, come Aristotile, ma sdegnoso della prova, di cui Aristotile aveva dato le regole e l'esempio, egli non si ricorda delle dimostrazioni. Egli vi attira alle sue idee con una finalità analoga a quella del Dio della *Metafisica*: si è sotto l' in-

canto. Ma quando si tenta di ragionare, e questo è il compito ingrato del filosofo, quando si vuol rendersi conto, definire, determinare, constatare, procedere metodicamente, per analisi e per sintesi, sottomettere le ipotesi al controllo logico della semplicità, della fecondità, della coerenza, dell'efficacia teorica e pratica, osservare i *fatti* sperimentali e connetterli per mezzo di *ragioni* intelligibili, l'incanto è rotto, si resta nell'incertezza; ci si domanda se la beltà è sempre la verità, e se la speculazione filosofica guadagnerebbe a perdersi nell'intuizione artistica, qualunque soccorso questa possa apportarle ». (*Esquisse d'une interprétation du monde,* Paris, Alcan, 1913, p. LVIII).

L'aspro giudizio di Fouillée è, più o meno, quello di quasi tutti i critici di Ravaisson. Ma, in verità, il pensiero di Ravaisson è da cercarsi, più che nel *Rapport,* nei due magistrali saggi storici sulla *Metafisica di Aristotile* e sullo *Stoicismo* (che, congiunti insieme, formano una completa storia della filosofia greca da Aristotile a Damascio) e sopratutto nei tre saggi da me tradotti in italiano (1). È in queste opere, e special-

(1) FELICE RAVAISSON, *Saggi filosofici* (*L'Abitudine — Scienza dei fenomeni e scienza dell'essere — La filosofia di Pascal — Rapporto di Vittor Cousin sulla « Metafisica di Aristotile » di Felice Ravaisson*), prefazione, traduzione, note di Adriano Tilgher, Roma, 1917, in-8 (Libreria di Scienze e Lettere). Nel 1922 fu pubblicata presso l'editore Le Monnier di Firenze (col titolo *Aristotile*) la mia tradu-

mente nei due saggi *L'Abitudine* e *Scienza dei fenomeni e scienza dell'essere*, che si può conoscere e valutare a pieno il pensiero di Ravaisson, coglierlo nel suo processo e nella sua mediazione, e non soltanto nei suoi risultati; nel suo tramite discorsivo e non soltanto nella sua intuizione finale. Nel giro di poche diecine di pagine *L'Abitudine* contiene, pur nella sua lapidaria concisione, nè più nè meno che una perfetta e compiuta filosofia della natura e dello spirito; *Scienza dei fenomeni e scienza dell'essere*, una fenomenologia e, di nuovo, una filosofia dello spirito; *La filosofia di Pascal*, con la sua distinzione — che Bergson riprenderà e svilupperà nell'*Evoluzione creatrice* — dell'ordine materiale fisico matematico e dell'ordine organico morale estetico e dei due metodi di conoscenza dell'uno e dell'altro ordine, una metodologia ed una filosofia dell'intuizione. Questi tre saggi dànno la piena ed esatta misura del genio filosofico di Ravaisson ed assicurano al loro autore quel posto di primissimo ordine cui egli ha pieno diritto nella storia della filosofia moderna, come anello di passaggio dell'aurea catena Maine de Biran - Ravaisson - Lachelier.

L'aver finora fondato esclusivamente sul *Rap-*

zione di quella parte del saggio sulla *Metafisica di Aristotile* (I. pp. 209-505 e II, pp. 1-26) consacrata all'esposizione del sistema dello Stagirita: apre il volume la biografia e una completa bibliografia degli scritti di e su Ravaisson (pagine I-XXVIII).

port l' esposizione e la valutazione della filosofia di Ravaisson è dovuto anche ad una circostanza affatto estrinseca ed accidentale: all' essere, cioè, di accesso difficilissimo e poco meno che irreperibili tanto i saggi su Aristotile e lo Stoicismo, quanto quelli da me tradotti, che nè Ravaisson, nè altri si curarono mai di raccogliere in volume. *L'Abitudine*, pubblicata in uno smilzo opuscoletto a pochi esemplari nel 1838, fu ristampata nella *Revue de métaphysique et de morale* del 1894, divenuta ben presto anch'essa quasi irreperibile; *Scienza dei fenomeni e scienza dell'essere* fu pubblicata come recensione nella *Revue des deux mondes* del 1840 e mai più ripubblicata; e lo stesso si dica della *Filosofia di Pascal*, pubblicata nella stessa rivista nel 1887. È davvero strano come nessuno dei tanti scolari ed ammiratori che Ravaisson ebbe in Francia abbia mai pensato di raccogliere in volume questi saggi di capitale importanza del grande maestro: sotto questo punto di vista, il volume in cui io li presentai raccolti al pubblico italiano può vantarsi a buon titolo di colmare una grave lacuna nella biblioteca filosofica contemporanea.

Liberamente esposto ed interpretato secondo lo spirito, il principio fondamentale del sistema di Ravaisson è il seguente.

Secondo Ravaisson, primo ed unico principio dell'essere e della filosofia è Dio. Dio è realtà,

tutta la realtà, la sola realtà. Non v'è realtà che in Dio, altra realtà che Dio. Ma Dio non è, come l'intelletto astratto ama rappresentarselo, una sostanza, una cosa, un essere dato una volta per sempre, una volta per tutte fissato nell'essere, prodotto staccato dall'atto della produzione. Dio è essenzialmente e totalmente spirito, cioè atto nella vivente produzione della libertà, atto che non si fissa in un oggetto, non si arresta in un prodotto, ma perpetuamente ritorna e rifluisce su sè stesso. Esso è energia, creazione, produttività, che nessun prodotto determinato esaurisce, perchè, insieme ed in un atto solo, è tutto riflessione sull'attività produttrice. Atto di affermazione, di posizione, di produzione, che non si esaurisce in niuna determinazione particolare, ma perpetuamente si ripiega su sè stesso, e perciò rimane interno a sè, invece di esteriorizzarsi e perdersi in un oggetto, Dio è essenzialmente Spirito, Soggetto, che, tutto ciò che è, è per sè; quindi autonomia assoluta, causa di sè, spontaneità creatrice, volontà pura in cui necessità e libertà fan tutt'uno, atto di amore assoluto ed infinito. Tale è il Dio, che l'anima, svincolandosi da tutto ciò che non è sè e ripiegandosi su sè medesima con un atto di astrazione assoluta che è l'intuizione intellettuale, trova nel più profondo di sè, come il suo fondo sostanziale, più interno a lei di quanto essa sia a sè medesima.

Ma se Dio è tutta la realtà e la sola realtà, donde le creature, gli esseri, il mondo? Se non si

vuole ammettere che questi sieno realtà esistenti al di fuori di Dio, che, per ciò stesso, lo limitano e negano come assoluta ed infinita realtà, non resta che ammettere che il mondo, gli esseri, le creature, insomma tutto ciò che è fuori di Dio e non è Dio, non sieno se non l'esistenza divina medesima, in quanto questa, con atto di libero sacrificio e di devozione assoluta, ha da sè stessa moderato, spento, esinanito, ammortito qualcosa della sua onnipotente attività. Il finito non è, per ciò, altro che l'infinito stesso, in quanto limitato, raffrenato, inibito, impedito, ostacolato.

In questa concezione, abbozzata da Ravaisson in qualche pagina di luminosa bellezza (*Rapport*, pp. 275-81), e che Bergson si è appropriata nell'*Evoluzione creatrice*, culmina la filosofia greca con le *Enneadi* di Plotino. Platone ed Aristotile avevano ammesso al di fuori dell'Idea del Bene e dell'Atto puro che è Dio, sotto il nome di materia prima, un non so che di amorfo, d'indeterminato, di puramente possibile, che sotto l'attrazione irresistibile del primo principio si trasforma negli esseri e nelle cose del mondo. Gli Stoici cominciarono a superare il dualismo platonico-aristotelico definendo, nel loro linguaggio tutto fisico, la causa prima o la divinità come un etere ardente al massimo della sua tensione, che, rilasciandosi e distendendosi, dà luogo al mondo e alla diffusione della materia. Plotino riprende e sviluppa questa concezione, facendo del mondo

l'effetto di un involontario abbassamento e depotenziamento dell'Uno, che è tutto energia, volontà pura ed assoluta.

Ma, e qui è il necessario complemento delle profonde intuizioni di questi antichi filosofi, il finito non è mero non-essere, indifferente, passivo e morto. È attività anch'esso, ma raffrenata, sospesa, impedita, la quale, per ciò stesso, da pura attività corrente libera dinnanzi a sè, si è degradata in desiderio, tendenza, sforzo, conato, cioè in attività che lavora a rimuovere da sè la negazione ed a ristabilirsi nella sua purezza di attività assoluta (1).

La gerarchia degli esseri e delle creature è nient'altro che la gerarchia dei gradi e delle potenze di una sola e medesima attività, secondo che questa ha più o meno vinto e negato in sè la negazione, secondo che ha più o meno avvicinato sè stessa all'atto puro che è Dio. Ed il principio movente della natura, della coscienza, della storia è l'atto puro istesso, la volontà d'amore, in una parola Dio, in quanto dal fondo dell'anima (ed ogni essere è anima, perchè ogni essere è sforzo) lavora per affrancare questa dai limiti che ne fanno una creatura finita e relativa, mescolata di non essere e negazione, e ricondurla a sè, nel seno dell'eterno amore dond'essa uscì fuori.

(1) Cfr. il mio studio *Il Tempo e l'Eternità* in *Bilychnis* di ottobre 1920.

La natura e lo spirito non sono, dunque, che gradi, momenti, potenze dello sviluppo di una sola e medesima attività, che dalla natura ascende allo spirito, dallo spirito ridiscende alla natura, secondo che riesca a vincere in sè il principio della negazione e della limitazione o soggiaccia al suo tenebroso dominio. Di qui, l'importanza capitale dello studio dell'abitudine per la metafisica dello spirito, poichè solo nel processo dell'abitudine l'intuizione intellettuale riesce a cogliere il movimento col quale la volontà libera, cosciente, intenzionale viene a spirare nell'automatismo della tendenza cieca ed oscura, cioè il depotenziarsi dello spirito in natura, come, viceversa, nell'affermarsi del libero volere sull'automatismo dell'istinto e dell'abitudine essa coglie l'attimo divino nel quale dal silenzio triste della natura prorompe la parola liberatrice dello spirito.

Partendo dallo stato in cui l'attività sperimenta in sè la massima negazione e limitazione, dallo stato, cioè, in cui essa è bruta tendenza, cieco desiderio, oscura naturalità, il processo delle creature e del mondo tende a far sì che la tendenza si ristabilisca come atto puro e assoluto; ma questo è termine che essa raggiunge solo nell'infinito, come solo nell' infinito l' asintoto raggiunge la curva.

Ma perchè l'esistenza assoluta, che è Dio, cede e rinunzia a qualcosa della sua onnipotente attività? Donde e perchè in questa l'arresto, l'inibi-

zione, la negazione? A questa domanda, Ravaisson non risponde che con qualche incerta metafora. Forse è completarne il pensiero, dirò meglio, è semplicemente dichiararlo, aggiungere che l'atto assoluto non ha veramente coscienza di esser tale, non è veramente tale per sè, e, cioè, non è veramente assoluto, non è veramente Dio, che negando — e per ciò stesso ponendo in sè — la sua negazione, riaffermandosi di contro a questa, trionfandone. L' infinito non si pone veramente come tale, non è infinito per sè, se non negando — e per ciò stesso ponendo in sè — il principio della finitezza; l'Assoluto veramente degno di questo nome è quello che ha in sè negato — ma per ciò stesso posto — il relativo come tale; Dio non è veramente Dio, se non in quanto ha in sè negata — ma per ciò stesso posta — la miseria della creatura limitata ed effimera.

Del gran circolo cosmico, che da Dio discende alla creatura e dalla creatura risale a Dio, la filosofia greca non aveva percorso che il primo semicircolo, quello della discesa. Perchè la tensione dell'etere ardente che è Dio si rilascia e distende? Perchè l'Uno, che è tutto azione, tutto energia, tutto volontà, si degrada sino alla diffusione della materia primordiale? Gli Stoici e Plotino non avevano saputo rispondere a queste domande che con vaghe metafore di natura fisica. Perciò essi furono impotenti a spiegare ed a giustificare il moto di ritorno della creatura a Dio, e Dio rimase sempre

per loro alcunchè d'inattingibile e d'inafferrabile, fuor che in brevi discontinui momenti di estasi sovrumana.

Il Cristianesimo venne, ed apportò nel mondo un senso più vivo che si fosse mai avuto della vita morale, che concepì come essenzialmente atto di redenzione, come sforzo di affrancamento dalla schiavitù dolorosa della carne e delle passioni, come morte a tutto ciò che di meramente naturale è in noi per rinascere eternamente nello spirito, che è tutto vita perchè tutto azione, tutto beatitudine perchè tutto libertà.

Sotto il potente influsso del Cristianesimo, la filosofia moderna è tutta presa nello sforzo di tracciare il secondo semicircolo, che dalla creatura risale a Dio, e di chiudere così il gran circolo cosmico, lasciato aperto dalla filosofia pagana. Con Descartes, il pensiero moderno scopre nel più intimo dell'anima, come il suo fondo sostanziale medesimo, Dio, intelligenza e volontà assoluta, assoluta perfezione, alla stregua della quale la creatura umana avverte e misura, ma per ciò stesso nega, la propria imperfezione. Con Spinoza, l'uomo, che per lui è semplice modo o accidente della sostanza che è Dio, liberandosi dalle passioni ed affrancandosi nella libertà della scienza, che è volontà della legge eterna, acquista l'intuito intellettuale della sostanza, si annienta come semplice modo o accidente, e si ricongiunge a Dio in un atto di amore intellettuale che è virtù e bea-

titudine suprema, insieme, e che è l'amore che Dio stesso ha per sè. Con Leibniz, il pensiero scopre che non vi è essere che non sia essere per sè, cioè autocoscienza, cioè individuo, cioè monade; che essenza della monade è lo sforzo, per cui essa è affaticata in un continuo moto di ritorno a Dio, monade delle monadi, attività assoluta, alla quale il suo destino è di ricongiungersi nell'infinito; che il mondo delle creature è una gerarchia di monadi, non differenti tra loro che per il maggiore o minor grado di vicinanza a Dio, e che son quindi momenti di uno stesso processo di ritorno a Dio, di uno stesso processo di negazione della negazione che le fa creature limitate e finite e di restaurazione di sè nell'atto puro che è Dio.

In questa potente intuizione culmina la filosofia europea dopo la rivoluzione operata da Kant. Compreso nella lettera e nello spirito, il sistema di Fichte è, nè più nè meno, che quello di Ravaisson, quale dinanzi l'abbiamo liberamente esposto ed interpretato. Ciò risulta perfettamente chiaro dalla lettura delle sue opere postume. Valga per esempio questo periodo: « L'Assoluto [che per Fichte è atto puro, cioè *Io*] può apparire come Assoluto [e solo l'Assoluto che appare a sè come tale è veramente Assoluto] solo in contrapposto al non-assoluto, il quale è niente altro che il fenomeno. È necessario, dunque, che il fenomeno si ponga, appaia a sè, per poter porre anche l'Assoluto ». (*NW, II, 345*).

In questa intuizione culmina anche la filosofia di Hegel, almeno nell' interpretazione, che è poi tutta una ricreazione, che ne ha dato Bertrando Spaventa: « Perchè tutto non è *essere? essere* semplicemente? Questo è lo stesso problema del mondo, lo stesso enimma della vita, nella sua massima semplicità logica.... Perchè, dunque, la negazione? Perchè l'essere sia l'essere, veramente e assolutamente l'essere; sia in tutto e totalmente; sia assolutamente quello che è; sia assolutamente *sè stesso, medesimo* a sè *medesimo;* nel suo essere *compenetri* assolutamente sè, il suo stesso essere... La negazione è, perchè sia la vera identità o *medesimezza* dell'essere ». (*Logica e metafisica,* pp. 174-5).

Ma su Fichte e su Hegel-Spaventa, Ravaisson ha il vantaggio inestimabile di avere, per mezzo della teoria dell'abitudine, illuminato di luce abbagliante il passaggio prima misterioso dallo spirito alla natura, e posto così le basi di ogni possibile filosofia della natura.

XVI.

GIULIO LACHELIER

Nella primavera del 1918 una notizia comparsa nei nostri quotidiani c'informava della morte avvenuta, in alta età, di Giulio Lachelier, dell'Istituto di Francia, professore di filosofia. Erano i giorni nei quali la potenza germanica si scagliava su Parigi con l'impetuosità travolgente di un ciclone: la notizia passò affatto inosservata, e solo qualche solitario studioso pianse spenta con Giulio Lachelier la più forte e matura intelligenza filosofica dell'Europa contemporanea.

Lachelier non si lascia dietro un imponente cumulo di pubblicazioni: tutta la sua opera è raccolta in due smilzi volumetti della piccola Biblioteca di filosofia Alcan. Forse, spigolando tra riviste, annuari accademici e bollettini di società filosofiche, si riuscirebbe a metterne assieme un terzo, fatica meritoria che consiglio a qualche volenteroso. Se altri, per passare alla posterità, ha bisogno, data la quantità dei suoi *impedimenta*, di

un grosso e pesante furgone, a Lachelier una valigetta a mano basta ed è di troppo. Dei due volumetti in cui è raccolta la sua produzione, la parte viva e vitale è compresa in quello intitolato *Du fondement de l' induction,* e nemmeno in esso tutto quanto, ma solo nelle prime 173 paginette: quanto basta perchè se l'autore avesse concorso ad una cattedra di filosofia in un' università italiana, lo si fosse rimandato a casa a lavorare e produrre ancora. In Francia le prime 102 pagine gli furono sufficienti per diventare, giovanissimo ancora, professore alla Scuola Normale e membro dell' Istituto: le altre 70 le scrisse con comodo, quando era già pensionato. Esse comprendono due scritti di modesta apparenza, l'uno, la sua tesi di dottorato: *Du fondement de l' induction* (1871); l'altro, un articolo di rivista: *Psychologie et Métaphysique* (1885). Entrambi presentano, in due momenti del suo sviluppo, una metafisica, pur nella sua estrema brevità, perfetta e compiuta e lucidamente consapevole della sua posizione storica e necessità logica: respinto ogni soccorso dei sensi e dell'immaginazione senza, peraltro, mai perdere di vista il mondo empirico che si tratta di spiegare, il filosofo si muove liberamente nel dominio del pensiero puro trascendentale, di cui niun velo offusca la trasparenza assoluta.

Ma la vera opera di Lachelier erano le sue lezioni alla Scuola Normale: quello stesso inesauribile tormento autocritico che gl' impediva di

esprimersi tranquillamente in una forma letteraria definita e determinata per sempre, ne faceva un maestro di efficacia incomparabile. Egli non offriva agli scolari i risultati di una filosofia già fatta: in ogni sua conferenza la filosofia si *faceva* e conquistava di volta in volta sè stessa. Le sue lezioni erano giovanili, fresche, ariose come creature nel fiore della vita. Il suo pensiero molle, umido, caldo si fissava in un linguaggio ampio e solenne, ravvivato di arguzie sottili, in una frase insieme abbondante e nervosa, lucida e appassionata, familiare e precisa, in definizioni lapidarie (« Il mondo è un pensiero che non si pensa, sospeso ad un pensiero che si pensa ») o si coloriva di un' immagine vivida e netta (contro la sostanzialità dell'anima: « il fuoco divino non ha bisogno di mattoni »). Ogni sua lezione era un'opera d'arte immanente, avrebbero detto gli antichi Peripatetici. Il suo fascino sui discepoli era senza pari, e nessuno vi sfuggiva: e i suoi discepoli si chiamano Boutroux, Bergson, Blondel, per non parlare che dei maggiori.

Lachelier si riallaccia allo spiritualismo di Maine de Biran e di Ravaisson, ma depurato di ogni residuo di vecchio realismo dogmatico. Egli tiene fermo al principio della critica kantiana: che la conoscenza non è l'immobile riflesso di una realtà esterna nello spirito, ma produzione dello spirito, il quale è attività autonoma e legislatrice; — che le cose, in quanto fenomeno, cioè oggetto dell'umano sapere, sono non solo *come* ma *perchè*

le conosciamo. Il pensiero è numericamente identico alla coscienza sensibile, e ne differisce perchè converte semplici stati soggettivi in fatti ed esseri che esistono come oggetti e per tutti gli spiriti. Non vi è esistenza per noi senza l'atto di un pensiero che la ponga ed affermi come tale. Non vi è pensiero che non sia affermazione di esistenza. Pensare è esistenzializzare. Per noi esiste, è reale, è oggettivo solo lo stato soggettivo di cui riusciamo a renderci ragione, che cioè riusciamo ad assumere sotto una legge. È necessario adunque che anteriormente ad ogni esperienza portiamo in noi un ideale *a priori* d' intelligibilità, una verità o essere ideale, che sia per noi il tipo e misura dell'essere empirico, e grazie al quale conduciamo ordine e legge nel caos delle sensazioni e ne facciamo un *mondo* di *fatti* e di *cose*, giudicando esistenti i fenomeni in cui quella verità s' incarna e realizza. Approfondito, il kantismo raggiunge il platonismo ed il cartesianismo.

Questo ideale d' intelligibilità non è cosa in sè, nè idea innata: è attività che da sè stessa si produce pone colloca nell'essere. Ma dire che il mondo dei fenomeni, cioè l'essere oggettivo, è in funzione di un'attività spontanea ed originale, che come tale lo trascende, non val quanto dire che l'essere empirico è in funzione del dover essere, che l' intelligenza è in funzione del puro volere, che la scienza è in funzione della moralità? L'idealismo assoluto passa così nel moralismo o pragmatismo

trascendentale: come mi sforzai di dimostrare in un libro che porta appunto questo titolo (Torino, Bocca, 1915).

E si può andare più oltre. « La conoscenza — dice Lachelier — è la coscienza che quella verità ideale prende di sè stessa riconoscendosi nelle cose che la realizzano ». La conoscenza, cioè il mondo empirico (termini sinonimi per l' idealismo critico), è dunque il processo con cui quella verità ideale (diciamo pure arditamente Dio) si riafferma e restaura contro un principio di negazione e molteplicità che sente in sè come un limite da rimuovere, e così dall'alto sonno della primitiva incoscienza passa ad una sempre più intensa coscienza di sè. L'Assoluto, l'Ideale, fa tutt'uno con lo spirito finito, con il reale, considerato al termine del suo processo di affrancamento dal limite che lo rende finito. La storia è restaurazione e reintegrazione di una realtà assoluta originaria. Il divenire non è scopo a sè stesso, ma tramite per tornare — rimosso totalmente il limite — alla pienezza ed assolutezza dell'Essere. Il tempo è negazione progressiva del limite che fa finito il finito e restaurazione dell'altissima quiete e perfezione simultanea dell'Eternità. Al termine del suo viaggio, la filosofia si ricongiunge con la religione. Il pragmatismo trascendentale sbocca nell'ontologismo trascendentale. Sono i pensieri di una *Metafisica* che ho sotto mano, e di cui ho già pubblicato qualche

saggio (*Il Tempo e l'Eternità* e *Il concetto d'individuo*).

La filosofia di Lachelier è, dunque, oggi più che mai, viva ed attuale, ed offre, a chi sappia penetrarla, la soluzione dei dissidi che travagliano la coscienza contemporanea.

XVII.

L'ESTETICA DI ENRICO BERGSON

Il gran successo del *Saggio sui dati immediati della coscienza*, di *Materia e Memoria* e, sopratutto, de *L'Evoluzione creatrice* di Enrico Bergson ha rigettato un po' nell'ombra, almeno in Italia, il volumetto su *Il Riso* dello stesso autore. Questo è apparso un piccolo e trascurabile episodio nell'opera del geniale filosofo francese, una ricerca psicologica più che filosofica, e tale da non tenersene gran conto nella valutazione generale del suo sistema. Si riconosce, è vero, che nelle ultime pagine del volumetto Bergson abbozza la sua teoria dell'arte, nella quale concepisce questa come intuizione pura, che coglie la realtà nell'attimo del suo farsi: ma dell'intuizione così intesa Bergson parla in tutti i libri sopracitati, e, di più, nel piccolo ammirabile saggio *Introduzione alla metafisica*, dandole significato e portata, più che strettamente estetici, filosofici o metafisici a dirittura; e però — si conclude — neppure per questo riguardo il libric-

cino sul *Riso* merita che se ne tenga gran conto, e, tutto sommato, da un punto di vista strettamente filosofico, si può trascurarlo affatto. A me sembra, invece, che la teoria dell'arte in esso contenuta e sviluppata con un'ampiezza di cui non è traccia in nessuna delle altre opere meriti più attenta considerazione, nè si possa riassumere nella definizione che ordinariamente se ne dà e che sopra abbiamo riportato.

Qual' è l' oggetto dell' arte secondo Bergson? Riassumiamo brevemente, con le sue stesse parole. — Se la realtà colpisse direttamente i nostri sensi e la nostra coscienza, se potessimo entrare in comunicazione immediata con le cose e con noi stessi, saremmo tutti artisti, poichè la nostra anima vibrerebbe continuamente all'unisono con la natura. Il nostro sguardo coglierebbe, scolpiti nel marmo del corpo umano, frammenti di statua belli come quelli della statuaria antica; noi sentiremmo cantare in fondo alle nostre anime la melodia ininterrotta della nostra vita interiore. Tutto ciò è attorno a noi, è in noi, e pure da noi non è percepito distintamente. Vivere è agire, è accettare dagli oggetti l'impressione utile, per rispondervi con reazioni appropriate. Le altre impressioni debbono oscurarsi o non arrivarci che confusamente. Ciò che io vedo e sento del mondo esteriore è semplicemente ciò che i miei sensi ne estraggono per illuminare la mia condotta; i miei sensi e la mia coscienza non mi dànno della realtà che una sem-

plificazione pratica. L'individualità delle cose e degli esseri ci sfugge, sempre che non ci è materialmente utile percepirla; ed anche dove la percepiamo, non cogliamo l'individualità stessa, ma solo qualche tratto che permette riconoscerla. Si aggiunga che le parole, tranne i nomi propri, designano tutte dei generi, e si comprenderà perchè non solo gli oggetti esteriori, ma i nostri propri stati d'animo ci sfuggano in quel che hanno d'intimo, di personale, di originalmente vissuto, e perchè, il più spesso, non ne percepiamo che il loro effetto esteriore, il loro aspetto impersonale. Ma di tratto in tratto, per distrazione, la natura suscita delle anime più distaccate dalla vita, di un distacco naturale, innato, non voluto e riflesso, sempre parziale, però, mai completo. È in una sola direzione che la natura ha obliato di legare la percezione al bisogno, e poichè ogni direzione corrisponde a ciò che chiamiamo un senso, è per uno dei suoi sensi, e per quello solo, che l'artista è votato all'arte. Donde la diversità delle arti e la specialità delle predisposizioni. Questi si attaccherà ai colori ed alle forme, e poichè ama il colore pel colore, la forma per la forma, attraverso le forme ed i colori vedrà trasparire la vita interna delle cose, e la comunicherà a noi. Altri si ripiegheranno su sè stessi, cercheranno lo stato d'animo semplice e puro, e tenteranno di suggerircelo con ritmi di parole o di suoni. Così, o pittura o poesia o musica, l'arte non mira che ad allontanare i simboli praticamente

utili, per metterci a faccia a faccia con la stessa realtà (*Le Rire — Essai sur la signification du comique.* Paris, Alcan, pp. 153-61).

Questa, che abbiamo riassunto con le parole stesse di Bergson, è una parte soltanto della sua estetica, ma questa parte, d'ordinario, si ritiene che la costituisca ed esaurisca tutta quanta. Ora, noi vedremo che ciò non è, che l'estetica di Bergson presenta altri sviluppi, di cui dovremo tener conto. Ma anche se essa si esaurisse tutta in quello che ne abbiamo detto, presenterebbe germi fecondi di verità, su cui giova fermar l'attenzione.

Conosco bene tutte le obbiezioni che si possono fare e si son già fatte all'estetica di Bergson, e che sono diventate omai così fruste e banali che quasi non metterebbe conto ripeterle. È verissimo che Bergson casca, anche lui, nell'errore comune a tutti gl'intuizionisti di ritenere la sola intuizione come conoscenza concreta ed il concetto, invece, come intuizione diminuita e depauperata, come un astratto cavato analiticamente dall'intuizione; è verissimo che egli pecca attribuendo all'intelligenza riflessa, fuori della matematica e della fisica, una funzione non conoscitiva, ma semplicemente prammatica ed economica, mettendosi così in condizione di non saper rispondere a chi gli domandi se sia prammatica ed economica anche la teoria dell'economicità dell'intelligenza riflessa; è verissimo ch'egli erra nel concepire il linguaggio non come espressione, ma come mero segno del pensiero; nel fare

dell'arte una funzione privilegiata, riserbata a pochi individui prescelti dalla natura; nell'attribuire alla distinzione delle arti un valore filosofico, e non semplicemente empirico, ricavato dalla considerazione della diversità dei mezzi fisici, di cui gli artisti si servono per comunicare altrui le immagini interne prodotte dalla fantasia; nel concepire l'arte come distacco parziale, e non totale, dalla vita vissuta ed agita.

Queste obbiezioni, ed altre ancora, che si son fatte, o si potrebbero fare, all'estetica di Bergson, non diminuiscono punto, per altro, il suo gran pregio. Che è di aver concepito l'attività artistica non come imitazione o idealizzazione della natura, non come illusione o personificazione, non come gioco o piacere sensuale, bensì come apprensione della realtà còlta nell'attimo del suo farsi. L'arte acquista serietà, dignità, verità, acquistando oggettività. Essa è esperienza, e poichè è al di qua della volontà e della coscienza riflessa (Bergson identifica volontà e riflessione, azione e pensiero, e in questo ha ragione, benchè abbia torto, poi, di concepire questa identità solo da un punto di vista economico e prammatico, facendo della volontà e della riflessione meri strumenti di vita utilitaria e sensibile), è esperienza pura di riflessione e di azione, pura di concetti e di volontà; esperienza immediata o pura. Concependo l'arte come esperienza pura, Bergson, forse senza saperlo, è sulla via tracciata da Kant, che negò ogni intrusione del

concetto e dell'interesse nel dominio dell'arte. In quanto esperienza pura, l'arte coglie la realtà nel suo farsi, nel suo divenire, nel suo slancio vitale. Esperienza pura, apprensione della realtà nel suo slancio vitale, con assoluta esclusione di concetto e di vita pratica: questo è l'arte, quale, fino ad ora, ci risulta dall'analisi del pensiero di Bergson. Per apprezzarlo come si deve, si pensi che Bergson scriveva in Francia, nel paese dell'*arte sociale*, nel 1900, non avendo al suo attivo, in fatto di estetica, altra cultura che strettamente psicologica.

Fermandoci a considerarla da questo punto di vista, l'estetica di Bergson presenta gravi difficoltà. L'arte è, dunque, esperienza pura, intuizione ed apprensione della realtà nel suo ritmo vitale. Ma Bergson parla di questo ritmo come di qualcosa già esistente ed agente in sè, fuori, prima e senza dell'intuizione artistica. La vita pratica coi suoi schemi e le sue etichette c'impedisce di percepirlo, ma esso esiste ed agisce e si svolge fuori e indipendentemente dalla nostra visione. L'intuizione artistica è, dunque, esteriore all'oggetto suo: lo apprende, ma non lo crea; lo percepisce, ma non lo costituisce. E allora non è più esperienza, poichè sperimentare è vivere, è creare. Bisogna concepire, dunque, l'arte come costituzione e creazione di quello slancio o ritmo vitale che essa percepisce, se non si vuole che divenga intuizione del già fatto. E bisogna, poi, determinare con precisione che cosa sia quel ritmo ch'è oggetto dell'esperienza artistica. Nelle pagine

seguenti a quelle riassunte, Bergson, senza parerlo, s'industria di rispondere meglio che può a queste due domande. Egli così prosegue.

— Ogni poesia esprime stati d'animo. Ma fra questi stati ve n'ha di quelli, che nascono sopratutto dal contatto dell'uomo con i suoi simili: e sono i sentimenti più intensi e violenti, le passioni. Ma sotto l'influenza della legge sociale e della legge morale s'è formato uno strato superficiale di sentimenti e d'idee, che vorrebbero esser comuni a tutti, e che ricoprono il fuoco delle passioni individuali. Sotto la vita tranquilla e borghese che la società e la ragione ci han composto, l'arte drammatica va a smuovere in noi qualche cosa che, per fortuna, non scoppia, ma di cui essa ci fa sentire la tensione interna, e così ci rivela una parte nascosta di noi stessi: l'elemento tragico della nostra personalità (1).

Il difetto di queste considerazioni estetiche di Bergson — è facile notarlo — è di limitarle alla poesia, anzi all'arte drammatica in particolare: dramma e tragedia. Ma il loro pregio è di stringer più da vicino il rapporto tra forma e contenuto in arte e di comprendere che contenuto dell'arte è la realtà come stato d'animo, che l'esperienza pura è esperienza della realtà come stato d'animo. Ma, ancora, questa profonda concezione pecca sotto due punti di vista:

(1) *Le Rire*, pagg. 162-65.

1. L' intuizione artistica (Bergson aggiunge: del drammaturgo) non crea, non costituisce, non pone, essa, il suo contenuto, che è la realtà come stato d'animo, come passionalità. Questa esiste già come tale prima dell' intuizione, la quale si limita puramente e semplicemente a rivelarcela;

2. Lo stato d'animo appreso dall' intuizione artistica è la passione. Ma l'apprensione che l'arte fa della passione dormiente nel profondo del nostro cuore, pur rivelandola a noi non giunge fino al punto da scatenarla in tutta la sua violenza; ed allora sorge la domanda: in che rapporto intimo ed essenziale è la passione con l' intuizione artistica? In che modo questa può destarla e fiaccarla, in pari tempo? Nelle pagine che seguono Bergson si pone a un punto di vista superiore, stringe ancor più da vicino il difficile problema, approfondisce ancora di più la sua soluzione.

L'arte — egli dice — mira sempre all' individuale. Ciò che il poeta canta è uno stato d'animo che fu suo, suo solamente e che non sarà mai più. Ogni prodotto dell'arte è singolare. L'osservazione degli altri uomini non è, pertanto, necessaria al poeta tragico; ciò che c' interessa nell'opera del poeta è la visione di certi stati d'animo profondissimi o di certi conflitti del tutto interni. Ora, questa visione non può compirsi dal difuori. Noi non possiamo conoscere a fondo che il nostro proprio cuore. È a dire che il poeta abbia provato quel che descrive, sia passato per le situazioni dei

suoi personaggi, e abbia vissuto tutta la loro vita interiore? Ma come supporre che lo stesso uomo sia stato Macbeth, Otello, Amleto, Lear, e tanti altri ancora? Bisogna distinguere tra la personalità che si ha e quelle che si sarebbe potuto avere. Il nostro carattere è l'effetto di una scelta che si rinnovella senza cessa: vi sono dei punti di biforcazione lungo la nostra via, e noi scorgiamo molte direzioni possibili, benchè non possiamo seguirne che una sola. Shakespeare non è stato Macbeth, nè Amleto, nè Otello; ma sarebbe stato queste diverse persone, se le circostanze e la sua volontà avessero realizzato ciò che non fu in lui che spinta interna. Se i personaggi che il poeta crea ci dànno l'impressione della vita, gli è che essi sono il poeta stesso, il poeta moltiplicato, il poeta che approfondisce sè stesso in uno sforzo di osservazione interiore così potente da cogliere il virtuale nel reale, riprendendo, per farne un'opera completa, ciò che la natura lasciò in lui allo stato di abbozzo o di semplice progetto (1).

Tra l'attività propriamente detta o attività pratica e l'attività fantastica Bergson instaura così (almeno implicitamente) una distinzione radicale. La vita pratica è l'effetto di una scelta: è attività che nell'unità del carattere, dell'autocoscienza, del volere consapevole e riflesso, stringe e sintetizza una molteplicità di tendenze. L'attività artistica

(1) *Le Rire*, pagg. 165-72.

consiste, invece, nel cogliere la tendenza singola in sè stessa, nell'abbandonarsi ad essa come tale, e nello svilupparla completamente. In essa lo spirito si abbandona alla pura molteplicità, alla pura virtualità, alla pura possibilità: ad una possibilità in sè stessa perfettamente coerente e vivente e reale, ma che resta sempre tale, non trapassando mai nella realtà del volere, e che però appunto (posta l'equazione realtà = volontà) è una mera impossibilità. L'attività fantastica è lo spirito in quanto si realizza al di qua della volontà; e poichè volontà è carattere, è autocoscienza, essa è lo spirito in quanto si realizza come altro da sè stesso: non come scelta ma come spontaneità, non come riflessione, ma come naturalità. E l'intuizione artistica non si limita già ad apprendere puramente e semplicemente la tendenza, già esistente come tale fuori e prima dell'intuizione: essa coglie nella realtà del soggetto autocosciente tutte le virtualità e le possibilità da lui abbandonate per via; s'inserisce in queste possibilità, le sviluppa, le conduce a buon fine; di queste personalità embrionali fa delle personalità reali; è veramente sviluppo e continuazione della natura; è natura, creazione, vita; e però sintesi di teoria e di pratica, di conoscenza e di azione. Sì che, in conclusione, cos'è l'arte per Bergson? È lo spirito come personalità lirica, è la vita come altro dalla personalità autocosciente, e posta la equazione personalità auto-

cosciente = realtà, è la vita come altro dalla realtà, come mera virtualità o possibilità.

Ma la teoria di Bergson pecca, non solo perchè da lui limitata all'arte drammatica, mentre essa definisce l'essenza di ogni arte in generale, ma anche perchè di queste virtualità che l'arte afferra e sviluppa Bergson fa gli elementi costitutivi della nostra personalità autocosciente e reale. Shakespeare — questo, in sostanza, il suo pensiero — poteva essere, nella vita vissuta ed agita, Otello, Amleto, Macbeth, e mille altri ancora: tra queste mille personalità embrionali egli ne scelse una, e fu Shakespeare. Ripigliando, poi, quelle personalità virtuali e svolgendole sino alla fine, creò le mille creature dei suoi drammi, e fu poeta. Ma — obbiettiamo noi — le tendenze tra cui la volontà opera la scelta non sono punto le personalità liriche costitutive delle opere d'arte: queste sono affatto estranee alla vita della volontà, e le tendenze su cui e tra cui la volontà attua la scelta, invece, entrano nella decisione volitiva come elementi costituenti, come materia di cui la volontà è forma. Se la personalità embrionale costitutiva dell'opera d'arte è l'altro da sè, come può essa essere la tendenza pratica, sulla quale si opera la scelta, cioè la volontà, cioè il sè? Pertanto, e questo Bergson non ha visto, tra la personalità artistica e quella reale e riflessa v'è distinzione radicale, come tra momenti diversi ed opposti dello sviluppo spirituale: l'una è lo spirito come altro da sè, come

assoluta immediatezza; l'altra, lo spirito come assoluta suità e mediatezza; l'una è lo spirito come pura possibilità o virtualità di essere, come possibilità o virtualità che non trapassa mai nell'atto, nella vita concretamente ed effettualmente vissuta, non si traduce mai in realtà e quindi, di fatto, non si distingue dalla mera impossibilità; l'altra è lo spirito come realtà concreta ed effettuale.

Bergson ha creduto che la personalità lirica dell'artista fosse tutt'una cosa con una fra le tante passioni o appetizioni o desideri, che vengono unificati e negati nella sintesi della volontà; e non s'è accorto che la passione o appetizione o desiderio è già esigenza di volontà, quindi di riflessione e di autocoscienza; mentre quello slancio vitale, che è la personalità lirica dell'artista, è al di qua e della volontà e di ogni esigenza di volontà, non è volontà e non è neppur desiderio, ma è indistinzione di desiderio e di volontà, è vita che non ha il fine e il termine fuori di sè, avendolo in sè stessa.

Si potrebbe obbiettare a tutto ciò che Bergson non è stato punto conscio della portata metafisica e gnoseologica della sua teoria dell'arte; che questa è, e resta finora, per lui, una semplice teoria psicologica; che tutti gli sviluppi e le interpretazioni che ne abbiamo dato sono, se non contrari, certamente lontani dalla sua intenzione. Tutto questo è vero, ma non è perciò meno vero che la nostra interpretazione è immanente nella estetica

bergsoniana come esigenza viva, reale e concreta di essa. Cogliere l'esigenza di una filosofia, cercare di veder quale ne sia la compiuta soddisfazione, seguire il pensiero nel suo svilupparsi e distinguersi, è il solo metodo applicabile alla storia della filosofia, il solo che permetta di ritrarne altro frutto che quello di una sterile erudizione (1).

(1) Cfr. per tutto ciò i miei *Lineamenti di estetica* nel mio libro *Teoria del Pragmatismo trascendentale* (Torino, Bocca, 1915).

XVIII.

GIOSIA ROYCE

Le meditazioni fondamentali di Giosia Royce volgono sul problema, su cui si consumò il pensiero greco in tutto il corso della sua storia millenaria: il problema dei rapporti fra il mondo e l'individuo, l'eternità e il tempo, Dio e l'uomo, l'Uno e i Molti. La soluzione che ne dà, Royce la chiama la *Quarta Concezione* dell'Essere (la realistica, la mistica, la critica sono le altre tre).

Secondo Royce, ciò che caratterizza l'io finito come tale — e non vi è esistenza finita che, in quanto è per sè e non semplicemente per altri, non sia io finito — è un senso di manchevolezza, per il quale egli avverte che non può bastare a sè stesso, che oltre di lui c'è qualcosa che gli manca ed a cui egli aspira come a necessaria integrazione, che egli è frammento staccato da un tutto armonico e che tende a riunirsi con gli altri frammenti per ricostituire l'unità primitiva. Dal punto di vista dell'io finito, l'avvertenza della manchevo-

lezza e la conquista di ciò che l'integra sono puramente successive; dal punto di vista dell'Assoluto, successive e simultanee insieme.

Chi sente suonare l'una dopo l'altra, senza intervallo apprezzabile, tante note quante ne può afferrare in una pulsazione sola di coscienza (tre, ad esempio), pur cogliendole tutte e tre insieme, in un atto unico di coscienza, le sperimenta come successive: la percezione di una serie temporale è sempre percezione simultanea di una successione, è sintesi di simultaneità e successione, è successione, nel presente, di passato, presente e futuro. È così che la distesa interminata del tempo, con tutti gli eventi che la riempiono, nell'ordine stesso della loro successione, è presente *tota simul*, di un colpo solo, all'Assoluto. Ciò che per l'io finito non è che futuro, per l'Assoluto è futuro e presente insieme. Nell'Assoluto la successione temporale non è abolita: con un colpo d'occhio istantaneo Egli la svolge, abbraccia e percorre tutta intera, dall'uno all'altro capo, nella molteplicità infinita delle sue determinazioni, ed insieme la contiene, serra e concentra in unità nel suo presente indiviso. Tale è l'Eternità.

In quanto finito, io sono, insieme, separato e non separato dall'Assoluto. « Noi siamo consapevoli delle aspirazioni e dell'ignoranza. L'Assoluto, che è il nostro stesso Io completato, è consapevole di tutto ciò di cui siamo consapevoli noi (cioè delle aspirazioni e dell'ignoranza) e altresì della

integrazione... Dal punto di vista dell'Assoluto gli esseri finiti non si staccano mai... Dal loro punto di vista sembra che si siano staccati, perchè (in quanto sono finiti) essi rappresentano l'aspetto dell'aspirazione e non il definitivo adempimento di questa ». In ogni attimo della nostra vita finita siamo « un lampo frammentario della vita assoluta », un'idea-volontà che cerca il suo complemento, la sua soddisfazione, la sua determinazione, e non può trovarla che in una vita perfettamente unica e individuale, che, dandole tutto quel che le manca, la esime dal cercare ancora. Questa vita individuale è « la totalità della vita che voi in questo istante affermate in modo frammentario »; è Dio.

L'io finito sta a Dio come l'infinitamente implicito sta all'infinitamente esplicito: « se l'intero significato e l'intero intento di un infinito istante è pienamente sviluppato e perfettamente incorporato, questo significato totale dell'istante diventa identico con l'Universo, con l'Assoluto, con la vita di Dio ». In Dio soltanto io pervengo veramente a me stesso.

I Molti sono stretti nell'Uno senza smarrirsi nell'unità, come le note non si smarriscono nella sinfonia. Nessun attimo di vita finita è tutto erroneo ed inutile, perchè ognuno è frammento della vita divina, e, interamente esplicato, è adempiuto nell'Assoluto. « Invano erriamo nelle tenebre; noi ci troviamo eternamente, come nella nostra di-

mora, in Dio ». Il mondo come unità è un tutto individuale, espressione dell'unico scopo divino. Nessun fatto o scopo finito può essere sostituito da un altro senza che il tutto si alteri; ed il tutto non sarebbe ciò che è, se non fosse concesso a quello scopo finito di pronunciare la sua parola, che nessun altro scopo può pronunciare, della quale Dio stesso ha bisogno per la propria espressione, che Dio stesso pronuncia in quanto Egli è quello scopo finito. In quanto unico e insostituibile, ogni finito è inesplicabile ed irriducibile causalmente, cioè libero. In quanto ogni fatto finito, preso in sè, non è completo, non è « oggetto totale », esso è male: solo Dio, totalità dell'essere, è bene. Ma ogni male viene superato, e per questo superamento è possibile la perfezione del tutto. In ogni mio dolore Dio soffre e lotta in me e con me per rimuoverlo: e non solo possiede nel mondo eterno la mèta per cui io lotto, ma giunge a possederla solo mediante il mio dolore ed a cagione di esso. Il trionfo di Dio, che è anche trionfo mio, è condizionato dalla mia tribolazione che è anche la sua e dal mio sforzo che è anche il suo.

Questi concetti fondamentali ricorrono come *leitmotiv* incessantemente ripetuto attraverso le complicate, laboriose e talvolta tortuose dimostrazioni e deduzioni di Royce: e danno alla sua esposizione quella pacatezza e serenità (che a tratti si eleva sino al tono della solennità, a tratti è rotta da guizzi di buon umore o da lampi di commo-

zione), in cui si esprime la fondamentale religiosità di un'anima, che si sente tutta e sempre avvolta dalle onde della vita divina. La filosofia di Royce è essenzialmente religiosa: essa è, sa di essere e vuole essere niente altro che una nuova « Introduzione alla vita beata », un nuovo « Itinerario della mente in Dio ». Chi al di là della diversità delle formule e dell'esterno apparato dimostrativo, penetri nella sostanza delle cose, riconoscerà nella filosofia di Giosia Royce la filosofia stessa che Fichte sviluppò dalle premesse di Kant, e che Hegel sistemò in forma grandiosamente architettonica. L'io finito è l'Io assoluto limitato, il quale, per ciò stesso che si sente parzialmente negato, aspira a reintegrarsi come totalità; è sforzo che aspira a restaurarsi come atto puro; astrazione che aspira a risolversi nell'assoluta concretezza; contraddizione che aspira alla sua definitiva pacificazione; divenire cha aspira a posare in quel presente simultaneo che è l'Eternità, l'Assoluto: chi non riconosce in queste solenni proposizioni di Fichte i fondamenti stessi del sistema di Royce? L'intuizione che i due filosofi svolgono, Fichte con sovrumana potenza di astrazione e di dimostrazione e con l'impeto titanico che gli viene dalla gioia della scoperta, Royce con piana e cattivante arte di persuasione, è sostanzialmente la stessa; ed è intimamente e profondamente cristiana.

Ma è vero quanto afferma Royce che, come nella intuizione totale simultanea di una sinfonia

le singole note restano distinte, senza confondersi, pur concentrandosi in unità, così, in quella intuizione simultanea della distesa temporale in cui consiste la Vita divina, ogni finito atto ed evento, pur avendo *ab aeterno* il suo compimento, è conservato e mantenuto in quanto finito? Riprendiamo l'esempio della sinfonia.

In colui che, gustandola appieno, l'ha udita tutta, la sinfonia non rimane già nello spirito come totalità nella quale, una per una, si succedano in ordine le singole note. Man mano che la sinfonia avanza, le note, nello spirito di chi ascolta e comprende, rientrano l'una nell'altra, si compenetrano, vanno a grado a grado restaurando l'unità primordiale che fu nella fantasia del musicista, e che, per esprimersi, si ruppe in una molteplicità, e, alla fine, si fondono in quella ineffabile unità musicale, nella quale sono, sì, contenute, ma non già come attualmente distinte, sibbene in modo superiore ed eminente, come i raggi nel centro della circonferenza: ogni visione singola cessa, e nel cuore distilla solo lo dolce che nacque da essa. Il rapporto dell'Eterno al tempo, dell'Assoluto al relativo è lo stesso: ogni lampo finito e fuggevole di vita temporale è, certo, conservato nell'Assoluto, ma non come quello stesso attimo finito ed effimero che sperimentiamo quaggiù — secondo vuole Royce, — bensì come contenuto in modo eminente e superiore in un'unità individua, in un presente intemporale, in cui si raccoglie e concentra in un

atto indiviso e simultaneo, e però perfetto, ciò che quaggiù, attraverso il tempo e lo spazio, corre penosamente alla ricerca del suo altro, della sua perfezione. Se il tempo è la legge di vita degli esseri in cui l'esistenza è inadeguata all'essenza, l'essere al dover essere, l'esistenza dei quali è perciò dolore e, insieme, sforzo per portare l'esistenza a coincidere con l'essenza, l'essere col dovere, il reale con l'ideale, come può esso trovar posto in Colui nel quale esistenza ed essenza, essere e dover essere totalmente coincidono, e che, pertanto, è Perfezione assoluta ed incomparabile? Come il viaggiatore giunto alla mèta dimentica le vicende del viaggio e si dà tutto alla gioia del riposo, così il fiume del finito, raggiunto il mare dell'Assoluto, mescola con esso le sue acque. A Royce, Fichte concederebbe solo che, per quanto nel suo progressivo sviluppo il finito vada risolvendo la contraddizione che lo rende finito e si vada avvicinando alla perfezione dell'Assoluto, esso non giungerà mai a possederla compiutamente, a confondersi con Dio, Atto puro, che, quel che può essere, è tutto in una volta ed in un colpo solo, e che perciò riunisce in sè attività e riposo, moto infinito ed inalterabile quiete, onde in esso viene a spirare il confuso rumore del mondo e la sua incessante agitazione sbocca in una pace altissima e solenne:

und alles Drängen, alles Ringen
ist ewige Ruh in Gott dem Herrn.

XIX.

LA RELIGIONE DELL'AZIONE

Nelle pagine precedenti ho cercato come ho potuto di farmi eco di alcune fra le voci del tempo nostro. Mi sarà concesso alla fine far sentire anche la debole voce che madre natura mi ha data in proprio? E perchè sia più facile individuarla nel gran concerto o nella gran confusione, secondo i punti di vista, delle voci contemporanee, caratterizzerò la mia posizione di fronte a quello che del tempo nostro è il problema centrale: il problema della Storia. Chè, se è vero che il problema che in ogni tempo il pensiero si pone è sempre uno e medesimo, è pur vero che ogni età lo sente e rappresenta in modo originale, ed è esser fuori del proprio tempo porselo altrimenti di come il proprio tempo se lo pone. Oggi il problema filosofico veramente attuale, veramente nostro è il problema della Storia, cioè dell'Essere della Vita dell'Umanità come Storia. Prendere posizione di fronte ad esso è prendere posizione in filosofia, ed è quel

che cercherò di fare qui appresso con la maggior chiarezza possibile negli angusti limiti di un saggio.

Sebbene nessun questionario di censimento la noverasse fra le religioni tra cui si chiedeva al cittadino di dichiarare la sua, pure la *religione dell'attività assoluta*, il *misticismo ateo dell'azione*, fu la vera religione del secolo XIX, riflesso sentimentale e ideologico della rivoluzione profonda che l'apparire dell'industria moderna produsse nei rapporti fra l'uomo e la natura.

Per l'antichità classica e medioevale la natura si erige dinanzi all'uomo come realtà indipendente da lui, che gli s'impone dal di fuori con la violenza bruta del dato, che egli deve rassegnarsi a subire passivamente, di fronte alla quale il solo atteggiamento che può prendere è l'attesa rassegnata, la rinuncia ad agire, il rattrappirsi in sè stesso per offrire la minor presa possibile alla cieca ed inconscia fatalità naturale. L'industria moderna capovolge radicalmente questo atteggiamento. Grazie ad essa le forze misteriose, ostili e ribelli della natura divengono cooperatrici docili ed amichevoli dell'uomo. Rivelandogli le leggi della natura, essa insegna a questo a comandarle ubbidendole, e così lo sottrae alla inflessibile fatalità naturale, e ne fa un piccolo dio, un secondo creatore, che alla natura naturale contrappone e sovrappone una natura artificiale, una natura di laboratorio, chiara e trasparente all'intelligenza dell'uomo perchè di esclusiva fattura dell'uomo, schiava docile della

volontà umana, e che sempre più cresce di estensione e di valore in confronto dell'altra natura, della natura naturale, che l'uomo si trova bella e fatta dinanzi. L'inflessibile rigidità che la natura aveva agli occhi dell'antichità classica e medioevale si ammollisce e fa posto ad una inesauribile plasticità, per cui essa si va sempre più piegando ai bisogni ed ai fini dell'uomo. In nessun punto della natura l'intelligenza ed attività umana incontrano resistenza insuperabile. Certo. alla spinta della volontà umana la natura oppone sempre un limite, ma la volontà va ributtandolo sempre più lontano, facendo così sempre più ampio lo spazio libero intorno a sè! Nessun ostacolo naturale è invincibile, e se oggi non si riesce a superarlo, si riuscirà domani. Senza dubbio, in nessun momento del tempo l'attività umana è del tutto libera e onnipotente, ma all'onnipotenza si va passo passo avvicinando, e se anche non la raggiungerà mai, la distanza che da questa la separa va diventando sempre minore. Di fronte alla natura, l'uomo è ora come un demiurgo, che in essa vede non tanto un ostacolo quanto un punto d'appoggio della sua azione e, sopratutto, un inesauribile magazzino di materie prime e di energie.

Così per la prima volta nella storia appare il concetto (ignoto affatto all'antichità classica e medioevale) del progresso indefinito per mezzo della scienza e dell'industria.

Nessun limite è posto alla capacità di conoscenza della scienza, alla capacità di azione della industria. Il sogno di oggi sarà la realtà di domani. Il progresso dell' industria consiste in un lento accumulo di scoperte e d'invenzioni, in un superamento continuo dell' industria per opera di sè stessa, per cui le macchine del passato rientrano come elementi subordinati nella macchina di oggi, onde il passato non va distrutto, ma assorbito e capitalizzato nel presente. Quest' intuizione del continuo indefinito lineare progresso industriale l'uomo l'estende alla natura ed alla Storia, e ne immagina la vita come un progresso continuo ed incessante, un'evoluzione indefinita, un accrescimento illimitato, un capitalizzamento perpetuo della realtà su sè stessa.

In un primo tempo, il progresso della Storia viene concepito come l'avvicinarsi graduale e sempre più rapido dell'umanità ad uno stato di perfezione e felicità assolute, che un giorno, sia pure lontano, si raggiungerà, ed in cui l'uomo poserà tranquillo, simile a un dio. Ma presto il sogno di uno stato di finale perfezione e quiete viene abbandonato, ed il progresso è concepito come indefinito. Il movimento, che prima aveva per mèta di condurci ad uno stato d'immobile perfezione, ora non ha altro fine che sè stesso. Volere, agire, sforzarsi, lavorare, penare, non ha altro scopo che sè medesimo, di produrre sempre nuove realtà che si aggiungano alle realtà prodotte nel passato e fac-

ciano mucchio con esse, per un momento brillando alla cima del mucchio, tosto sopraffatte dalle nuove realtà che il lavoro incessante dell'uomo va rovesciandovi sopra. Il progresso della Storia viene immaginato come una valanga che precipita, precipita sempre, ingrossando sempre per via, senza trovar mai un piano su cui arrestarsi. Muoversi con moto sempre più celere, sempre più vertiginoso, lavorare con ritmo sempre più rapido, sempre più intenso, senza concedersi mai un momento di riposo, un attimo di godimento: in ciò la virtù e la felicità, in ciò il valore sacro e religioso della vita.

Il dio della nuova religione è l'uomo stesso in quanto non posa mai, ma si muove sempre, non è mai, ma sempre diviene, e nell'eterno divenire ed ascendere, nell'incessante lottare contro un limite che spostato incessantemente, incessantemente più oltre risorge, trova la sua felicità. È una religione senza Dio, ma non perciò meno religione. I suoi templi sono le officine fumose e stridenti; i suoi altari, gli alti forni; il suo incenso, il carbone; le sue vittime, i suoi stessi sacerdoti. Strana e terribile religione, che al suo fedele non promette pace nè riposo, mai, ma solo eterno moto e pena incessante, e gl'impone di rinunciare a sè stesso, ai suoi fini d'individuo singolo e particolare, di consacrarsi tutto a servizio di un ideale che non sarà mai compiutamente realizzato, e lo danna, così, alla corsa eterna dietro una mèta che indie-

treggia senza tregua dinanzi a lui nelle profondità dell'orizzonte, e in questa corsa sempre più celere e faticosa gli ordina di trovare la sua felicità.

Questa religione concepisce la vita morale dell'uomo come un ascendere continuo di grado in grado, ma, nello stesso tempo, toglie di mezzo ogni mèta e termine finale verso cui quell'ascendere sarebbe indirizzato. E non vede che, così facendo, distrugge la nozione stessa di progresso continuo che è alla sua base.

Come giudicare, infatti, quale dei corridori è più vicino alla mèta, quando la via per cui corrono si estende all'infinito da entrambi i capi e non v'è mèta, o, che è lo stesso, la mèta fugge all'infinito dinanzi a loro? Mancando il termine ultimo al quale ragguagliare la distanza dei corridori, la soluzione ultima alla quale misurare il valore delle soluzioni singole date volta per volta dalla Storia, ogni soluzione è buona a suo tempo ed a suo luogo. Ogni età risolve in modo perfettamente adeguato ai suoi bisogni i problemi che essa si pone, e tra le varie soluzioni non v'è gerarchia di valori. Ogni civiltà, ogni cultura, ogni intuizione del mondo e della vita ha il suo valore unico ed originale, incommensurabile a quello delle altre. Tutto essendo buono a suo tempo ed a suo luogo, tutto si equivale, e non vi è progresso verso il meglio. Non essendovi progresso, non vi è sviluppo, non Storia. La religione dell'azione assoluta, nel suo sforzo violento di deificare la Storia abolendo

la mèta verso la quale questa corre, nel timore che essa potesse togliere valore alla corsa stessa in quanto tale, non si accorge che abolisce la stessa Storia. Ed allora a che muoversi ed agire? A che procedere con corsa sempre più rapida verso un orizzonte che dilegua tanto più lontano quanto più si corre verso di lui? Il movimento assoluto non ci porta più lungi dell'assoluto riposo. L'attività assoluta non conduce ad un risultato diverso dall'assoluta inerzia. L'interminato incalzante fiume della Storia, nel quale questa religione sembra voluttuosamente nuotare, non scorre, non fluisce, non diviene. Le sue onde sono ferme ed immobili. È un fiume dipinto sopra un muro.

Pure, è dall'esperienza intimamente e profondamente vissuta della Storia in atto che germoglierà la nuova fede religiosa, nella quale troveranno soddisfacimento le tendenze più profonde di quella generazione per cui la guerra mondiale non fu invano. La religione dell'azione divinizza lo spirito finito e limitato dell'uomo e non vuole saperne di un Dio trascendente esterno all'uomo. Ora, senza un elemento di trascendenza una religione, qual che si sia, sembra impossibile, e, d'altro canto, lo spirito moderno è troppo profondamente imbevuto d'immanenza per accogliere il concetto di un Dio esteriore all'umanità. Orbene, per chi sappia guardarvi dentro, la grande esperienza della guerra e della crisi mondiale ci offre appunto,

còlta in atto, la concreta conciliazione dell'immanenza e della trascendenza nel vivente mistero della Storia. Essa ci mostra con geometrica evidenza che gli uomini scendono nell'azione per realizzare piani, programmi, propositi precisi e determinati; ed ecco che la loro azione ha ripercussioni così imprevedibili, genera effetti così diversi dalle intenzioni degli autori, che questi rimangono stupiti e sbigottiti dinanzi alla loro stessa opera. Come la freccia, abbandonando l'arco, sfugge totalmente al potere di chi la lanciò, così, spiccandosi da chi la fece, l'azione vive di vita propria ed imprevedibile, e genera effetti sempre diversi e spesso opposti ai fini del suo autore. L'azione dell'uomo non dipende che dal suo volere; l'esito finale di essa si sottrae totalmente alle previsioni ed ai propositi di lui. Gli uomini vanno per fare una cosa, ed ecco che, senza sapere come, si trovano ad averne fatto un'altra sempre diversa e spesso contraria ai loro fini. È ciò che i Romantici tedeschi chiamarono *legge di ironia della Storia* (1).

Qual'è il finale insegnamento della legge di ironia della storia? Che di fronte all'azione l'esito è trascendente. Che tra azioni ed esito vi è abisso. Ora, questo abisso solo la fede religiosa può superarlo. Chi agisce con retta e pura coscienza vuol essere certo che dalla sua azione non germoglierà

(1) Cfr. il cap. II (*L'Ironia della Storia*) del mio libro *La Crisi mondiale e Saggi di Marxismo e Socialismo.*

che bene. Ora, poichè le ripercussioni di un'azione sono imprevedibili ed incalcolabili, chi gli darà questa sicurezza? La fede religiosa, ed essa soltanto. Ne abbia coscienza chiara e distinta o no, chi agisce impegnando nell'azione tutta la sua anima si rimette con un atto di fede a qualche cosa di trascendente la sua ragione ed il suo potere individuali, e da esso si aspetta che, quali che siano per essere le ripercussioni della sua azione, e sia pure per vie a lui ignote ed imprevedibili, questa non fruttificherà che bene, e sia pure un bene diverso od opposto a quello che s'immaginava di porre in essere quando scese nell'azione. Come il seminatore, gettando il seme, fa atto di fede nelle forze naturali che ne trarranno su la messe, così chi lascia cadere un'azione dalla mano si rimette fiducioso ad un ordine di cose tale che, quali che siano per essere gli echi che la sua azione desterà nel mondo, alla fine sempre il bene trionferà. Di contro all'intelligenza ed al volere del singolo la Storia è il vero trascendente. Ma è un trascendente che è anche immanente, poichè la Storia è fatta dagl' individui. È fatta da questi, e, insieme, si fa da sè, seguendo una logica intima, una ragione tutta sua, che gl' individui possono bensì riconoscere dopo che si è fatta, ma non prevedere in anticipo, perchè la Storia li involge, li supera, li trascende da ogni parte, ed è di contro ad essi come il corpo di contro alle cellule, il Tutto di contro alla parte, l'Infinito di contro al finito,

l'Assoluto di contro al relativo, Dio di contro all'uomo, essendo il processo con cui l'Unità frazionatasi nella molteplicità, l'Assoluto disperso nel relativo, l'Infinito soggiaciuto alla limitazione si affranca a passo a passo dalla negazione che l'affetta e si restaura nella primigenia purezza.

Certo, la trascendenza della Storia così intesa è assai diversa da quella del Dio delle religioni positive. Ma la religione della Storia come Provvidenza immanente e trascendente insieme è, e non può non essere, religione di *élite*, religione esoterica, come esoterica e di *élite* è la religione dell'azione. Chè, a differenza dell'antica, la civiltà moderna è essenzialmente e intimamente esoterica, esoterico, cioè di pochi, essendo lo stato d'animo che le sta a base, la *Volontà di Potenza*, che riempie della sua smisurata oceanica vibrazione tutta la letteratura e la filosofia del secolo XIX.

Bacone diceva che poca scienza conduce all'ateismo e molta alla religione. Così poca e superficiale esperienza della Storia conduce all'orgogliosa empietà della religione dell'azione, e molta fa ritrovare nella Storia quella Provvidenza immanente che ne sembrava sbandita.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Dei saggi raccolti in questo volume, il saggio su Bergson fu pubblicato nella *Nuova Antologia* del 16 novembre 1920; quelli su Lachelier e Royce ne *La Ronda* del marzo e aprile 1919; quello su Missiroli e il saggio finale *La religione dell'azione* nel *Tempo* di Roma risp. del 23 settembre 1919 e 23 ottobre 1920; il saggio su Ravaisson apparve la prima volta come prefazione alla mia traduzione dei *Saggi filosofici* dello stesso autore (Roma, 1917, Tiber, ora presso Libreria di Scienze e Lettere); i saggi su Duhamel, Unamuno e Treitschke furono pubblicati in *Bilychnis* risp. del maggio-giugno e agosto 1920 e gennaio 1921; tutti gli altri, ne *La Stampa* di Torino tra il marzo 1920 e il gennaio 1921.

INDICE